

Lucas Cranach d.e. – reformatoriske bilder og teologisk fortolkning med fokus på motivet *Lov og Evangelium*

En historiografisk oppgave om teori og metode

Kristin F. Westrøm



Veileder: Professor Einar Pettersen

Masteroppgave i kunsthistorie
Institutt for filosofi, ide- og kunsthistorie og klassiske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2013

© Kristin F. Westrøm

2013

Lucas Cranach d.e. – reformatoriske bilder og teologisk fortolkning med fokus på motivet *Lov og Evangelium*: En historiografisk oppgave om teori og metode

Kristin F. Westrøm

<http://www.duo.uio.no/>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

Oppgavens tema er en fortolkning av reformasjonens bilder, her knyttet opp mot ett spesielt verk – altertavlen i St. Wolfgang-Kirche i tidligere Øst-Tyskland. *Schneeberg Alteret* hevdes å være den første reformatoriske altertavlen – til tross for at formen er katolsk – et triptyk med donatorportretter. Hovedmotivets meningsinnhold – ikonologien – er en visualiseringen av Martin Luthers lære om frelse gjennom tro alene. Kunstneren er Lucas Cranach d.e. og hans verksted. Altertavlen ble bestilt av kurfyrste Johan Fredrik den edelmodige, og ferdigstilt i 1539. Luther og hans doktriner vil være med på å forklare den utviklingen som fant sted innenfor protestantisk religiøs kunst mellom 1520 og 1530. Mitt bidrag vil være et historiografisk utredningsarbeid om teori og metode som baserer seg på andres forskning om samme verk og kunstner. Det vil ikke være min oppgave å vurdere om den enkelte forskers forklaring er riktig eller feil, selv om Luthers tekster og teologien nødvendigvis danner forhistorien. Oppgavens mål vil være å kaste lys over og diskutere ulike problemstillinger med forskerne Thulin, Koerner og Nobles teorier som bakteppe. Hvordan kan tekstene settes inn i en faghistorisk sammenheng, og de ulike ståstedene føres tilbake til forskertradisjon, miljø og metodebruk? Avslutningsvis lufter jeg noen tanker om muligheten for at altertavlen både kan ha vært et politisk tiltak for å styrke fyrstefamiliens makt – og samtidig en reformatorisk trosbekjennelse. Det spørsmålet bringer inn en ny måte å se verket på – oppdraget av altertavlen sett som løsningen på et konkret problem.

Forord

De som har gått på Steinerskolen, vet at "bildet" brukes aktivt i undervisningen.

Hjemmeleksen besto ofte i at vi måtte tegne det vi hadde lært på skolen. Når jeg blar gjennom mine tegnebøker, kan jeg etter 40 år uten problemer fortelle hvilket historisk emne eller fortelling som knytter seg til de ulike bildene. Det er nok en av grunnene til at "gnisten" ble tent da jeg tok et kurs på Teologisk fakultet, som blant annet tok for seg spørsmålet: Kan vi lære teologi ved å studere kunst? Lucas Cranach d.e.s *Lov og Evangelium* ble brukt som eksempel. Jeg bestemte meg allerede da for at reformasjonens didaktiske kunstuttrykk måtte bli temaet. At oppgaven ble vinklet mot kunsthistorisk historiografi, teori og metode – var mer en tilfeldighet enn et bevisst valg. Skriveprosessen har vært lærerik, og har blant annet brakt meg til den fredelige byen Schneeberg, hvor jeg oppholdt meg i flere dager for å kunne få oppleve altertavlens ulike posisjoner. At reisefølget noe uvillig måtte gå rundt altertavlen – fra synd mot nåde – for å sjekke ut Kemp og Nobles teorier, hører også til historien. Resultatet var nedslående – han var så absolutt ikke den rette betrakter....

Takk til familien – som tålmodig har hørt på lange utredninger om Luther og Hegel – og som hver på sin måte også har bidratt med det "praktiske" ved oppgaven. Takk til veileder Einar Petersson som ved sine kurs i Roma har vært en stor inspirasjonskilde og en mester til å formidle kunnskap – langt utover pensum. Konsis og konstruktiv tilbakemelding underveis med oppgaven har vært til stor hjelp.

Innholdsfortegnelse

Sammendrag	IV
Forord.....	V
Innholdsfortegnelse	VII
Kapittel 1 Presentasjon av tema	1
Et historisk bakteppe – 1500-tallet i Nord-Europa.....	2
Lucas Cranach d.e.	3
Martin Luther	4
Politikken og kurfyrstene	5
Konfesjonalisering	6
Luther om synd og nåde	7
<i>Lov og Evangelium</i> – ikonografi og meningsinnhold	8
Ikonografi og bibelvers	10
Reformasjonens forhold til bilder – ikonoklasmen	11
Med bildet som våpen	12
Kapittel 2 Oskar Thulin.....	14
Boken <i>Cranach-Altäre der Reformation</i> med hovedvekt på det didaktiske motivet <i>Lov og Evangelium</i>	14
<i>Ars Moriendi</i> – et forelegg fra senmiddelalderen.....	15
Sterke bånd – relasjonen mellom Luther og Cranach d.e.	16
Kunst og nasjonsbygging	18
Herders nasjonaltanke	19
Kunst, nazisme, propaganda, jødehat og Martin Luther	20
Historisk distanse	21
Kunsthistorien som vitenskapelig disiplin, og kunsten som del av samfunnet.....	23
Den ikonografiske-ikonologiske metoden	24
Den biografiske metoden	26
Faghistorisk sammenheng – konklusjon	28
Kapittel 3 Joseph Leo Koerner	29
Fortolkning av <i>Lov og Evangelium</i> med fokus på Prag-typen og renessansemotivet <i>Herkules ved veiskillet</i>	29
Boken <i>The Reformation of the Image</i> . Bruken av bilder – kjente motiv tilpasses budskapet og nye blir skapt	29

Boken <i>The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art</i> . Et forenklet visuelt budskap – kunstverket sett som et tegn.....	31
Ferdinand de Saussure – tegn, system og koder.....	33
Semiotikk og strukturalisme som metode	34
<i>Lov og Evangelium</i> – et minnebilde?	38
Herkules ved veiskillet – valgets kval.....	40
Viljens frihet.....	42
Kristendommen ved veiskillet – propaganda og antitetiske billedpar	44
Den humanistiske arven – kunstnerens selvbylde.....	45
<i>Selvets</i> tilsynekomst i selvportrettet	46
Faghistorisk sammenheng – konklusjon	49
Kapittel 4 Bonnie J. Noble.....	54
Fortolkning av <i>Lov og Evangelium</i> med fokus på <i>Schneeberg Alteret</i>	54
En evangelisk altertavle?.....	55
Det reformatoriske kunstuttrykket og bildets nye funksjon	56
Altertavlens struktur.....	58
Betydningen av <i>Lov og Evangelium</i> sett i lys av samspillet med altertavlens andre bilder. 60	
Det religiøse bildets makt og påvirkningskraft	61
Kristus liv til etterfølgelse – <i>Imitatio Christi</i> – et meditasjonsredskap.....	63
En dynamisk altertavle	64
Generelt om resepsjonsteori	65
Alois Riegl, det nederlandske gruppeportrett og den rette betrakter.....	66
Hegel – dialektikk og verdensånd	67
Hegel og hans estetiske filosofi.....	68
Kunsten som formidler av ånd	71
Wolfgang Kemp og den resepsjonsestetiske metode	72
Faghistorisk sammenheng – konklusjon	79
Kapittel 5 Altertavlen – et politisk propagandaverktøy og det forretningsmessige forholdet mellom kunstner og oppdragsgiver	80
Baxandall og nye tendenser innenfor kunstvitenskapen	80
Altertavlen som politisk propaganda for kurfyrsten	82
Relasjonen mellom Fredrik den vise, prinsene og kunstneren Cranach d.e.....	84
<i>Schneeberg Alteret</i> – portrettkunst som serieproduksjon.....	85

Avsluttende betraktninger	87
Litteraturliste.....	89
Liste over illustrasjoner	93

Kapittel 1 Presentasjon av tema

Temaet er en fortolkning av reformasjonens bilder, knyttet opp mot ett spesielt verk – altertavlen i St. Wolfgang-Kirche i Schneeberg. Det didaktiske motivet *Lov og Evangelium* som er ett av altertavlens mange paneler, vil vies spesiell oppmerksomhet. *Schneeberg Alteret* hevdes å være den første reformatoriske altertavlen i Tyskland. Det råder generell enighet om at den er å anse som genuint protestantisk – selv om formen er katolsk – et triptyk med donatorportretter. Oppsettingen av altertavlen proklamerte på samme tid etableringen av evangelisk myndighet i Schneeberg og Ernestine familiens herredømme, rikdom og deres religiøse ståsted. Meningsinnholdet er visualiseringen av Luthers lære om *frelse gjennom tro alene*. Altertavlen ble ferdigstilt i 1539, kunstneren er Lucas Cranach d.e. (1472-1553) og hans verksted.¹ Luther og hans protestantiske doktriner vil være med på å forklare den utviklingen som fant sted innenfor protestantisk religiøs kunst fra 1520 og noen tiår fremover. Det vil ikke være min oppgave å vurdere om de valgte forskernes forklaring er rett eller feil selv om Luthers tekster og teologien nødvendigvis vil måtte danne et bakteppe. Jeg har valgt å bygge opp min oppgave som en kritisk vurdering av tidligere forskning, hvor jeg naturlig nok vil komme inn på faghistorie og metode. Mitt prosjekt er tett knyttet til de valgte vitenskapelige arbeidene av Oskar Thulin,² Joseph Leo Koerner³ og Bonnie J. Noble.⁴ I tillegg til primærlitteraturen, har jeg også tatt for meg annen hensiktsmessig litteratur som omhandler temaet, perioden og kan underbygge forskernes ulike metodebruk.

Tidligere forskning har generelt forstått *Schneeberg Alteret* som en forseggjort altertavle bygget opp rundt det belærende og folkekjære bildet *Lov og Evangelium*. Oppgavens mål vil være å kaste lys over og diskutere ulike problemstillinger med Thulin, Koerner og Nobles teorier som bakteppe. Hvordan kan de ulike ståstedene føres tilbake til forskertradisjon, miljø og metodebruk? Jeg vil forsøke å forklare deres ulike ståsted og teorier ved å sette forfatterne tekster inn i en faghistorisk sammenheng. Til tross for at det er en religiøs vekkellesbevegelse

¹ Det råder en generell oppfatning om at altertavlen kan dateres til 1539, men ble bestilt flere år tidligere av kurfyrste Johan Fredrik den edelmodige, sannsynligvis i 1532. Panelene ble produsert i Wittenberg i Cranach d.e.s verksted, for siden å bli fraktet til Schneeberg og kirken St. Wolfgang – en strekning på nesten 240 km. At panelene er utført av ulike kunstnere, er i samsvar med Noble og Thulins oppfatning.

² Oskar Thulin (1898-1971) var utdannet teolog. Han hadde stor kunnskap om kristen kunst, og var i en periode assistent ved kunstsamlingen *Der Sammlung für Christliche Archäologie und Kirchliche Kunst* ved universitetet i Halle. Hans forfatterskap dreier seg i hovedsak om evangelisk kunst.

³ Amerikansk professor i kunsthistorie ved Harvard, født i 1958. Han bodde i en periode i London og underviste på University College og Courtauld Institute. Hans spesialområde er tysk renessansekunst. Har også stått bak TV-serien *Northern Renaissance* for BBC Television.

⁴ Bonnie J. Noble er i dag professor i kunsthistorie ved University of North Carolina i Charlotte. Hun tok sin doktorgrad i kunsthistorie i 1998 ved Northwestern University.

som danner den historiske rammen, kan en ikke helt se bort fra at sekulære krefter også var i sving under reformasjonen. Schneeberg med de omliggende Erzgebirge var en rik gruveby med utstrakt handelsvirksomhet og det hersket uenighet om hvilken fyrstefamilie som hadde rettmessig krav på gruvene. Det var den luthervennlige Johan Fredrik den edelmodige som gikk av med seieren. At han fikk kontroll over Schneeberg og dens rikdommer, var en politisk seier over den rivaliserende Albertine familien – som forøvrig var motstandere av den evangeliske reformasjonen. Kan oppdraget av altertavlen delvis ha vært et propagandistisk tiltak og et ønske om å manifestere familiens makt?⁵ Avslutningsvis vil jeg luften noen tanker omkring dette – årsaksforholdene kan ha vært sammensatte.

Et historisk bakteppe – 1500-tallet i Nord-Europa

I og med at temaet i oppgaven er å belyse fortolkning av reformasjonens bilder, er det på sin plass og få forklart hva begrepet *reformasjon* innebærer i denne sammenhengen.⁶ I den vestlige delen av Europa på begynnelsen av 1500-tallet, var det tydelige tegn på at kirken hadde behov for endring. Kirkens juridiske retningslinjer trengte en fornying, og det kirkelige byråkratiet hadde utvilsomt blitt ineffektivt og korrupt. De fleste høyere posisjoner innen kirkens hierarki ble besatt gjennom mer eller mindre tvilsomme metoder. Det var viktigere med familiære bånd, politisk ståsted og kandidatenes økonomisk status enn deres åndelige kvaliteter.⁷ For mange var håpet om endringer en innstendig bønn om et omslag av kirkens aksept av overgrep, korrupsjon, umoralsk oppførsel og nepotisme. For andre gikk ønsket om endringer mer på kirkens åndelighet. For dem var det et inderlig behov for å finne tilbake til kraften og vitaliteten i den opprinnelige kristne tro. Andre igjen så kirkens forfall som et resultat av at de geistlige hadde beveget seg bort fra de grunnleggende teologiske doktrinene basert på meningen og ideene til den apostoliske kirke. Martin Luther var en blant flere med et slikt synspunkt. At kritikken mot kirken økte i omfang, kan også knyttes til det faktum at en

⁵ Alister E. McGrath, *Reformation Thought: An Introduction*, 3rd ed. (Oxford: Blackwell Publishing 1999), 5. Når representanter for makten foregikk med et eksempel, fulgte gjerne folket etter. Oppdraget var tross alt sammenfallende med at kurfyrsten Johan Fredrik den edelmodige tok kontroll over byen Schneeberg i 1532, fikk fjernet all katolsk kunst i kirkene og erklærte området som tilhørende den protestantiske konfesjon.

⁶ McGrath, *Reformation Thought*, 5-12. Ordet reformasjon brukes som betegnelse på en omfattende endringsprosess som berørte både kirke og samfunn, teologi og religiøsitet. Kristendommens konfesjonalisering på 1500-tallet hang nært sammen med reformasjonen. Likevel var ikke reformasjonen først og fremst en bestrebelse på å danne nye kirker ved siden av den romerske. Det riktige er å se på den mer som en protestbevegelse mot kirken i Roma. Den store kirkelige omveltningen førte til den vestlige kristendoms spaltning, utløst av Martin Luther og hans betoning av frelse ved Guds nåde alene og Bibelen som eneste autoritet.

⁷ McGrath, *Reformation Thought*, 2-5. Pave Alexander IV tilhørte den beryktete Borgia familien. Han sikret seg Pavestolen ved valget i 1492 – selv om han hadde flere elskerinner og syv barn. Han brukte sin politiske makt og økonomiske ressurser til å kjøpe seg stillingen.

større del av den vanlige befolkningen ble bedre utdannet, og dermed hadde forutsetning for å ytre sin mening. Et stadig bredere lag av folket krevde adgang til det hellige, og forlangte *selv* å få forholde seg til det sentrale i kristendommen.⁸ Hvem var så i stand til å reformere kirken? På begynnelsen av 1500-tallet var det allerede skjedd fundamentale forandringer når det gjaldt hvem som besatte den jordiske makten. Pavens handlekraft var blitt sterkt svekket i takt med at sekulære europeiske staters makt hadde økt.⁹ Det er derfor viktig å merke seg måten den protestantiske reformasjonen forente seg med regionale eller lokale maktinstanser for å effektivisere prosessen.¹⁰ Luthers appell til og allianse med den tyske adelen var et vellykket prosjekt. Endringene kunne realiseres fordi prosessen hadde gjensidig interesse for begge parter. Antageligvis var ikke aktørene som ønsket kirkelige endringer alltid komfortable med at det ble gitt økt autoritet til de verdslige herskerne. Dette kunne man leve med – det viktigste var at herskerne støttet endringene – skjønt de bakenforliggende motivene ikke alltid var helt prisverdige.¹¹

Lucas Cranach d.e.

Lucas Cranach d.e. var født i en malerfamilie i Cronach. Han begynte sitt virke i en brytningstid mellom sen middelalder og den gryende renessansen, og tidens mangfold kom til å prege hans kunst. Tidlig på 1500-tallet tilbrakte han noen år i Wien. Her kom han i kontakt med humanismen og portretterte blant annet den lærde Cuspinian og hans hustru.¹² I Wien ble Cranach d.e. en av de første utøverne av den såkalte Donau-stilen. Den kjennetegnes av detaljrikdom i en landskapsskildring hvor lyset, atmosfæren og stemningen får en vesentlig rolle.¹³ I 1508 foretok han en reise til Nederland, og ble inspirert av genremaleriet med sitt moraliserende budskap.¹⁴ Det var en godt etablert kunstner som i 1505 ble hoffmaler hos

⁸ Tarald Rasmussen og Einar Thomassen, *Kristendommen: En historisk innføring* (Oslo: Universitetsforlaget 2002), 267, 271. Kristendommen skulle ikke bare være munkenes og prestenes anliggende, men den enkelte troendes sak. Enhver måtte personlig stå til ansvar for sin egen tro, og ikke satse på formidling gjennom prester og munk. Ansvar for religionen ble flyttet over fra paven og presteskapet til fyrstene og folket.

⁹ I 1478 var den spanske inkvisisjonen etablert, og den hadde makten over presteskapet, de religiøse ordner og etter hvert også over biskopene. Likevel var det ikke paven som utøvde kontrollen, men en ikke-geistlig instans, den spanske kongen.

¹⁰ McGrath, *Reformation Thought*, 4. Luthers strategi var å appellere til lokale politiske krefter – kurfyrsten av Sachsen og adelen – og be dem stille opp som beskytter av den sanne kristendom mot paven i Romas overgrep. I tillegg appellerte han til den vanlige borger.

¹¹ Tarald Rasmussen, *Luthers reformasjon: Hovedtekster 1517-1520* (Oslo: Pax Forlag A/S 2004), 10-15; McGrath, *Reformation Thought*, 5.

¹² Illustrasjon 1 og 2. Dobbeltportrett av Johannes Cuspinian og hans kone Anna. Bildene er sannsynligvis malt for å markere inngåelse av ekteskapet, og er fylt med astrologiske symboler som henviser til ektefellenes temperament – mannen som melankoliker og konen som sangviniker.

¹³ Illustrasjon 3. *Hvile på flukten til Egypt*.

¹⁴ Illustrasjon 4. *Betalingen*. Slike bilder hadde en dobbelt betydning. For å tolke dem måtte man arbeide seg gjennom flere lag av historisk, religiøs, mytisk, allegorisk og moralsk karakter. I likhet med andre renessansekunstnere benyttet også Cranach d.e. seg av emblembøker som inneholdt symbolske bilder til

kurfyrste Fredrik den vise av Sachsen.¹⁵ Hos ham fikk Cranach d.e. tre ganger så høy lønn som sin forgjenger, og like mye som keiserens hoffmaler. I tillegg til å være en dyktig portrettkunstner, var Cranach d.e. definitivt en bærer av humanistiske renessanseidealer. Det gjenspeiles i hans skildringer av vakker natur, mytologiske motiv og forførende gudinner. Han hadde også en betydelig produksjon av bibelske bilder og tradisjonelle helgenbilder, og man skal ikke lete lenge etter et av disse i kirkene i Sachsen. Helgenbildene fortsatte han å lage, også etter at den reformatoriske prosessen var i gang. At han spilte en viktig rolle for utformingen av reformasjonens ikonografi, råder det likevel ingen tvil om.¹⁶ Lucas Cranach d.e. grunnla et stort verksted i Wittenberg hvor han etter hvert hadde så mange som 10-12 svenner i aktivitet, medregnet sønnene Hans og Lucas d.y. Maleren hadde flere ben å stå på når det gjaldt inntekter. Han åpnet et skjenkested for vin, eide et apotek i Wittenberg, og drev også bokhandel og trykkeri. I tillegg til å være en dreven forretningsmann, var han en svært respektert og anerkjent borger, og virket som borgermester i flere perioder. Det er ikke alltid lett å skille verk av Cranach d.e.s egen hånd fra sønnenes eller verkstedets produksjon. Sett i relasjon til oppgaven er det hverken maleren eller den kunstneriske utførelsen som er av interesse, kun motivene.

Martin Luther

Martin Luther (1483-1546) var født i Sachsen i det østlige Tyskland. Han gikk i kloster som 21-åring for å vie seg til et hellig liv. Luthers hovedarbeid som professor ved universitetet i Wittenberg var å holde forelesninger for teologistudenter over bibelske tekster. Arbeidet med bibeltekstene var en vesentlig forutsetning for Luthers reformasjon. Hans protest mot kirken i Roma var hele tiden forankret i bibelstudium. Bibelen var Guds ord og dokumenterte hva som var sann kristendom. Luther hevdet at paven hadde påtatt seg rollen som autorisert fortolker

belæring og moralsk oppbyggelse. Bildet fra 1532 har sannsynligvis sine røtter i et populært nederlandsk motiv, *Det umake paret*, som ofte spilte på de syv dødssyndene.

¹⁵ Ruth Danielsen, *Reformasjonen i bilder: Reformasjonsmaleren Lucas Cranach som didaktiker* (Halden: Høgskolen i Østfold, 2004), 4-9. Hun hevder at det var et paradoks at Fredrik den vise, som støttet og beskyttet Luther, samtidig var en pasjonert relikviesamler. Et av Cranach d.e.s større arbeider – *Wittenberger Heiltumsbuch* fra 1509 – er en nøyaktig illustrert beskrivelse av kurfyrstens 5005 relikvier. Samlingen omfattet blant annet en tresplint fra Jesu kors, en bit av hans forhud, et stykke av krybben og litt høy. Det underligste var likevel at fyrsten hadde brakt hjem litt av Egypts mørke i en lærsekk fra en pilegrimsreise.

¹⁶ Mereth Lindgren, "Cranach – målare i brytningstid", i *Cranach och den tyska renässansen*. (Stockholm: Stockholm Nationalmuseum, 1988), 15-27. Her betegnes kunstneren som en maler i reformasjonstiden, *ikke* som reformasjonens maler. Cranach d.e.s rolle sett som bare en skaper av evangelisk ikonografi har vært betonet for sterkt. Slik jeg forstår det, er forfatterens standpunkt ikke i tråd med den allment rådende oppfatning. Thulin og Noble på sin side, anser Cranach d.e. som reformasjonens maler, samtidig som de gjør et poeng av vennskapet mellom Cranach d.e. og Luther, og ser den som betydningsfull for utformingen av hans reformatoriske kunst.

av Guds ord.¹⁷ Etter Luthers syn stemte pavekirkens religiøse praksis ikke alltid med det som sto i Bibelen.¹⁸ I 1520 ble han lyst i bann av pave Leo X. Luthers lokale fyrste – Fredrik den vise av Sachsen som var en from katolikk – bestemte seg paradoksalt nok for å støtte Luther og holdt hånden over ham innenfor eget territorium. Luther kunne føle seg trygg, men bare innenfor Sachsens grenser. Hvorfor støttet en katolsk fyrste en opprører? Det hevdtes at fyrsten hadde baktanker med sin beskyttelse. All oppstanden rundt Luther bidro til å skape oppmerksomhet rundt det nye universitetet i Wittenberg, og studentene strømmet til. Sett i et slikt perspektiv var det ikke Luthers nytolkning av religionen som var hovedgrunnen til at hans kjetteri fikk så store konsekvenser, men i stedet ganske trivielle politiske omstendigheter.¹⁹ I 1520 ga Luther ut en serie skrifter som ofte omtales som hans reformatoriske hovedskrifter.²⁰ Året anses også å være høydepunktet for reformasjonen, fordi Luther nå ga opp å få kirken i Roma til å forandre seg, og resultatet ble et definitivt brudd.²¹ Luthers kristendomsforståelse kan først og fremst karakteriseres som en forenkling. Han hevdet at middelalderens religiøse system hadde vokst seg vilt, og at kristendommen var preget av et utall unødvendige og ukristelige ordninger som var funnet opp av kirken og presteskaper. Luthers krav var først og fremst at kirken måtte konsentrere seg om det vesentlige. Og det vesentlige måtte være tilgjengelig for alle – både lek og lærd.²²

Politikken og kurfyrstene

Det var en lang rekke faktorer i tillegg til Luthers person som skapte grobunn for endringene. Svært vesentlig var de rådende politiske konstellasjonene i Tyskland, med de lokale fyrstene som utfordrere til keisermakten og de frie riksbyene med stor politisk selvstendighet.²³

¹⁷ McGrath, *Reformation Thought*, 86-91. For Luther var Bibelen den eneste autoritet. For kirken i Roma var det også Bibelen, men den kunne fortolkes av paven og hadde skapt tradisjoner som ikke var grunnfestet i skriften. Autoritetsproblematikken var spørsmålet om normen for kristen tro og teologi: *skriften alene* eller *skrift og tradisjon*. Avlatshandelen er i en slik sammenheng bare en liten bit av hva romerkirkens frie fortolkning kunne føre til.

¹⁸ McGrath, *Reformation Thought*, 88. Kritikken ble formulert særlig skarpt i flere akademiske teserekker som Luther forfattet i årene 1516 til 1519. Den mest berømte av dem var de 95 tesene mot avlatshandelen som han slo opp på døren til slottskirken i Wittenberg i 1517.

¹⁹ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 269, 276.

²⁰ Rasmussen, *Luthers reformasjon*, 9. Utvalget omfatter: *Tekster fra avlatsstriden* (1517-1518), *Disputasjonen i Heidelberg* (1518), *Skriftet til den kristne adel* (1520), *Skriftet om kirkens babylonske fangenskap* (1520) og *Traktat om den kristne frihet*.

²¹ 15 juni 1520 ble banntrusselbullen mot Luther utformet og offentliggjort i Roma. 10 oktober samme år blir den kunngjort i Wittenberg. 3 januar 1521 lyses Luther i bann fra Roma. Senere på våren blir han ført frem for riksdagen i Worms, forlater den i stillhet og fraktes til borgen Wartburg. 8 mai 1521 fastholder Wormsediktet at Luther er kjetter, med påfølgende resultat at han lyses i rikets akt.

²² Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 276.

²³ Tarald Rasmussen, "Luther og politikken. En historisk innledning" i *Martin Luther: Verker i utvalg*, ved Inge Lønning og Tarald Rasmussen, 7-37. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980). Kapittelet gir en grundig redegjørelse for perioden.

Universitetene var viktige aktører fordi de var en selvstendig kritisk instans til kirken.²⁴ Et sterkt borgerskap som var åpne for nye ideer, boktrykkerkunsten som mangfoldiggjorde og spredte de nye tankene raskt var også medvirkende årsaker.²⁵ Uansett skal Luther ha all den ære han fortjener. Det var hans kritikk som tente gnisten og som var den utløsende faktoren i endringsprosessen.²⁶ Ved siden av den kirkelige øvrigheten som Luther måtte forholde seg til, sto den verdslige. Etter middelaldersk tradisjon fra 1200-tallet var det forutsatt at de to skulle samarbeide, ha hver sine virkeområder, men likevel støtte hverandre i et best mulig styre av kirke og samfunn.²⁷ De som var direkte ansvarlige for å velge keiseren var *kurfyrstene*.²⁸ Luthers fyrste, Fredrik den vise av Sachsen hadde en slik viktig posisjon. Dermed var han ikke bare en vanlig undersått, men hadde både makt og myndighet. Alt oppstyret rundt Luther bidro til å gjøre Fredrik den vises nye universitet i Wittenberg til et av de mest attraktive i hele Tyskland. Studentene strømmet til, og høsten 1520 var det over 400 tilhørere på Luthers forelesninger. Luthers definitive brudd med keiser- og pavemakt skjedde brått, og i 1521 var han overlatt i sin lokale fyrstes beskyttelse. Det reddet Luther og ga ham muligheten til å føre sin sak videre, selv om han aldri mer kunne reise utenfor Sachsens grenser.

Konfesjonalisering

Kristendommens konfesjonalisering betyr at man teologisk definerer sitt ståsted i motsetning til en annen konfesjon – altså en trosbekjennelse. Den ene har "rett", de andre representerer vranglære. Konfesjonene ble skarpt avgrenset i de teologiske bekjennelsesskriftene. Det første skriftet var den lutherske *Confessio Augustana*.²⁹ Den ble resolutt avvist av riksdagen i 1530, men 25 år senere ble den tvunget til å anerkjenne lutherdommen, som med det ble en tillatt religion på lik linje med den katolske tro.³⁰ Det var en oppsiktsvekkende avgjørelse.

²⁴ Luther var fra 1513 professor ved universitetet i Wittenberg. Det var opprettet av kurfyrsten Fredrik den vise i 1502 som et ledd i arbeidet med å bygge opp Sachsen til et sterkt territorium. Senmiddelalderens universiteter var vant til sterke meningsutvekslinger og strid om grunnleggende spørsmål – også når det gjaldt teologien. Derfor kunne Luther gå ganske langt i å utvikle og fremføre en kritisk tenkning uten at noen stoppet ham.

²⁵ McGrath, *Reformation Thought*, 12.

²⁶ Rasmussen, *Luthers reformasjon*, 9.

²⁷ Rasmussen, *Luthers reformasjon*, 11. I Det hellige romerske rike av den tyske nasjon var maktstrukturen for den verdslige øvrigheten mer komplisert enn for den geistlige. Tyskland var en del av det tysk-romerske rike, med keiseren på toppen. Mens paven utøvde sin makt gjennom et nettverk av geistlige han selv hadde utnevnt, måtte keiseren forlite seg på de fyrstene og gruppene som hadde valgt å innsette ham.

²⁸ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 268-269. Kurfyrste var en tittel for de fyrstene i det tysk-romerske rike som utgjorde kurfyrstekollegiet, og de eneste som hadde stemmerett ved valget av romersk konge. Den som ble valgt, ble tradisjonelt senere kronet til tysk-romersk keiser.

²⁹ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 268-269. I dette skriftet formulerte de lutherske teologene sin posisjon overfor katolikkene.

³⁰ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 268. Det tysk-romerske riket var delt opp i en rekke mindre fyrstedømmer og selvstendige byer. I årene fra 1530 til 1540 hadde mange sett seg tjent med å gå over til lutherdommen og bryte med den katolske tro. Lutherdommen hadde på denne måten vokst seg sterk og livskraftig, og riksdagen hadde rett og slett ikke noe annet valg enn å anerkjenne den. Ved riksdagen i Augsburg

Gjennom reformasjonsperioden hadde riket ansett seg som forsvarer av den sanne katolske tro. Nå ble det tvunget til å gi plass til Luthers kjetterske lære. To ulike konfesjoner måtte gis plass innenfor ett og samme rike.³¹ Ved siden av *Confessio Augustana* var det *Den lille* og *Den store katekismen* som var lutheranernes viktigste bekjennelsesskrift. De var utarbeidet av Luther i 1529, og fortalte kort og i en forenklet form hva han mente var det viktigste i kristendommen.³² Det lutherske opprøret vokste seg stort og mektig – nærmest upåvirket av pavens og keiserens anstrengelser for det motsatte – takket være kurfyrstens beskyttelse. To tiår etter at opprøret hadde begynt, var lutheranerne sterke nok til å kunne konsolidere seg som egen kirke.

Luther om synd og nåde

Gjennom sine studier av Bibelen ble Luther oppmerksom på at mennesket ble rettfærdiggjort av tro alene. Frelsen ble derfor noe man fikk gjennom sin tro, og ikke ved gjerninger.³³ Det var i sterk kontrast til romerkirkens praksis med salg av avlatsbrev som gjorde det mulig for mennesket å kjøpe seg fri fra oppholdet i skjærsilden.³⁴ Luther mente selvsagt at den troende skulle gjøre gode gjerninger, men de skulle være rettet mot medmennesker og ikke mot Gud som en botshandling. Dette frelsessynet baserer seg på at alle mennesker har syndet og er fordømt av Gud, men at de kan bli frelst gjennom Kristi forsoningsverk på korset. Denne forsoningen oppnås gjennom å bekjenne sine synder for Gud og troen på Jesus Kristus som herre og frelser. Menneskets synd hadde også vært understreket i den katolske tradisjonen, men Luther intensiverte denne forestillingen ytterligere. Enten mennesket er seg det bevisst

i 1555 ble lutherdommen anerkjent og tillat som religion. Resultatet ble et rike som i praksis hadde to religionstolkninger.

³¹ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 269. Vedtaket ga juridisk legitimitet til det som var den faktiske politiske situasjonen, nemlig at de ulike fyrstene innen riket hadde valgt hvilken religiøs retning de støttet – Luther eller paven i Roma. Riksdagen slo fast det konfesjonspolitiske prinsippet – *cujus regio, ejus religio* – den som har herredømmet, bestemmer religionen. Konsekvensen ble at den politiske makten ble overført til de tyske småstatene og fyrstedømmene.

³² *Den store katekisme* og *Den lille katekisme* ble begge gitt ut i 1529. Hovedinnholdet er en redegjørelse for De ti bud, Den apostoliske trosbekjennelse, Fadervår, dåp, nattverd og skriftemål. *Den lille katekismen* var hovedsakelig beregnet på undervisning av barn og ungdom, den store var skrevet for presteskapet.

³³ McGrath, *Reformation Thought*, 111-114. Begrepet er *sola fide*. Luther var etter 1512 opptatt av spørsmål omkring synd, nåde og rettfærdighet, og ble etter hvert overbevist om at frelse bare var mulig ved Guds nåde, uavhengig av menneskets egne anstrengelser. Dette faktum må ses i motsetning til den katolske kirkes lære om sakramentene og gode gjerninger.

³⁴ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 230-231, 303. I forlengelse av kirkens virke var det også snakk om straff og soning etter døden. Kirken mente den virket sammen med Gud i bestrebelsen på å rense de troende fra synd og frelse dem. Helvete var siste endestasjon, da var alt håp ute. Skjærsilden var en mellomstasjon før helvete, og et sted for rensende straff og ikke evig straff. Ble en avdød sjel rensert i skjærsilden, ville veien til himmelen og frelse være åpen. Munkene brukte *helvete* som en trussel og *skjærsilden* som en handelsvare. Himmelen og helvete var Guds sak alene, men over skjærsilden hadde kirken innflytelse. Romerkirken mente de hadde "samlet opp" en kapital av gode gjerninger, og kunne derfor selge *avlatsbrev* til dem som ikke hadde klart å leve opp til de nødvendige kravene om frelse.

eller ikke, er det etter Luthers syn fanget i synden fra fødselen av.³⁵ Det må mennesket erkjenne før det kan bli frelst. Slik Luther betoner synden, fremheves også frelsen i Kristus tilsvarende sterkt. Dette er å anse som det viktigste religiøse anliggende i protestantisk kristendom: Å formidle erfaringen av synd og frelse fra synd til den enkelte troende.³⁶

Lov og Evangelium – ikonografi og meningsinnhold

Luther skrev sin store katekisme, og Cranach d.e. malte sin allegoriske versjon. Det er en billedtype som finnes i flere varianter og som vekselvis kalles *Fordømmelse og forløsning*, *Lov og nåde* eller *Lov og Evangelium*. For å kunne forstå de ulike begrepene forskerne bruker for å karakterisere de teologiske aspektene, skal jeg forsøke å forklare "nøkkelen" til det didaktiske motivet. Luther hadde et mål som krevde betydelige endringer. For å vinne tilhengere blant folket, forsøkte han å kommunisere sitt budskap på en forenklet måte. Kunstnere i den vestlige verden benyttet allegorien – en praksis som bestod i å fylle historier, bilder eller figurer med symbolsk mening. Målet var å uttrykke moralske prinsipper eller filosofiske ideer. For at betrakteren skulle kunne trekke ut begrepsinnholdet fra de allegoriske bildene, måtte den symbolske meningen til de enkelte figurene være etablert som en kulturell sedvane. Allegoriske fremstillinger med et didaktisk formål ble i reformasjonstiden hyppig benyttet for å vise den rette måten å forholde seg til Gud på – sett med Luthers øyne.³⁷ Noble hevder at bildet *Lov og Evangelium* ble malt av Cranach d.e. for første gang 1529 i nært samråd med Luther.³⁸ Samtidig hevder hun at ingen av Luthers tekster kan tilbakeføres direkte til et billedprogram, men at hans teologi likevel må danne basisen for det ikonologiske meningsinnholdet.³⁹ Bildet er delt i to av et stort tre. På venstre side er grenene visne og

³⁵ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 292-293; Per Kværne og Kari Vogt, *Religionsleksikon*, med bidrag av Bente Groth og Per Bjørn Halvorsen (Oslo: Cappelen Akademisk Forlag, 2002), 30. *Arvesynd* er et uttrykk i kristen teologi som betegner den synd som ethvert menneske fødes med. Ifølge katolsk og ortodoks lære består arvesynden i menneskets iboende hang til å synde – en tendens som er nedarvet fra Adam og Eva fordi de trosset Guds påbud. Som en konsekvens, er alle mennesker født med et grunnleggende behov for frelse.

³⁶ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 292-293; McGrath, *Reformation Thought*, 101-129.

³⁷ Illustrasjon 5. Det evangeliske propagandabildet – *Forskjellen mellom den sanne Kristi religion og Antikrists falske, avgudsdyrkende lære* – viser til venstre den rette måte å dyrke Gud på. Luther på prekestolen taler inspirert av Den hellige ånd om den direkte veien til Gud via Kristus. De to sakramentene som Luther anerkjente – barnedåp og nattverd – utføres. Menigheten lytter til Guds ord og frelses ved det. Til høyre gjøres det narr av alt romerkirken sto for og de handlinger som måtte utføres for å bli frelst: å kjøpe avlat, gå i prosesjoner med bilder og relikvier og motta den siste olje. Djevelen sitter på den fete munkens skulder, og forteller ham hva han skal si. Det er ingen menighet som lytter – kun geistlige som ikke tenker på annet enn sin egen frelse, og ledes av griskhet og djevlskap. Til tross for at Frans av Assisi går i forbønn for de geistlige – hjelper det lite. Gud sender sin straffedom – her symbolisert ved hagl.

³⁸ Illustrasjon 6. *Lov og Evangelium*, Gotha-typen.

³⁹ Oskar Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation* (Berlin: Evangelische Verlagsanstalt, 1955), 126. Dette faktum råder det liten tvil om, og understøttes også av Thulin; Max J. Friedländer og Jakob Rosenberg, *The Paintings of Lucas Cranach* (Secaucus, New Jersey: The Wellfleet Press, 1978), 113. Forfatterne hevder at Cranach d.e. må ha fått teologiske råd og hjelp til utformingen. Sannsynligvis var hans kilde Philipp

bladene har for lengst falt av – her er det *Den gamle pakt* som er fremstilt. I bakgrunnen ser vi Adam og Eva og årsaken til syndefallet. I bildets forkant ses en stakkars, naken synder som jages av *døden* og *djevelen* – resultatet av syndefallet.⁴⁰ Moses og profetene står under treet og viser til lovtavlene – og mennesket dømmes etter denne *loven*.⁴¹ I himmelen ser vi døperen Johannes og Jomfru Maria i forbønn på hver sin side av Kristus – men bønnene deres hjelper ikke den forskremte synderen som løper mot flammehavet i helvete. På bildets motstående side – *Den nye pakt* – er grenene friske og bladverket frodig. Den nakne synderen ses i forgrunnen, med foldete hender og i rolig positur. Det er ikke lenger den fordømte synderen vi ser, men en som er lykkelig og rettfærdiggjort. Det begrunnes i de scenene som er skildret på denne billedhalvdelen. Døperen Johannes står ved siden av den frelste og viser ham Jesu offerdød på korset, Marias bebudelse, englene som forkynner det glade budskap for hyrdene, den gjenoppståtte Jesus med seiersfanen og døden og djevelen under føttene hans. Svært viktig er skildringen av Moses og kobberslangen. Den forteller at synderen vil få "gratis" tilgivelse dersom han bare tror på Jesu forsoningsverk.⁴² Luther erstattet begrepsparet *natur* og *nåde* med *lov* og *evangelium*. Luther mente at menneskenaturen ikke bare var forvirret, men absolutt fordervet. Hvis mennesket ikke maktet å leve under loven og Guds bud, ville det bli dømt til evig fortapelse – slik det er skildret i all sin skrekk og gru. Selv om det finnes varianter av motivet med noe ulik ikonografi, har det ikke vesentlig betydning for den grunnleggende teologiske fortolkningen som kan sammenfattes slik:

Gjennom *Lov* og *Evangelium* visualiseres reformatorens spørsmål omkring synd og nåde, og viser at frelse bare er mulig ved hjelp av Guds tilgivelse – uavhengig av menneskets egne anstrengelser. Betrakter blir også belært om det avgjørende og permanente valg og dets konsekvenser. Formidlingsstrategien av det teologiske dogme er å representere overgangen

Melanchthon (1497-1560), teolog, humanist og Luthers nære venn og medarbeider. Det vises til et brev hvor Melanchthon selv forteller om sin vane med å skaffe kunstneren ideer til motiv fra Bibelen.

⁴⁰ Gunnar Danbolt, *Norsk Kunsthistorie: Bilde og skulptur fra vikingetida til i dag*. 2. utg. (Oslo: Det norske samlaget, 2001), 102-103. Katolsk teologi skilte mellom menneskets *natur*, som var blitt skadet og forvirret etter Adams fall, og den guddommelige nåden. Nåden ble oppfattet som en legende kraft som menigheten fikk del i gjennom sakramentene. Nådekraften skrev seg fra Jesu liv, død og oppstandelse. Hvis et menneske greide å åpne seg helt for nådekraften og viste sin neste godhet, kunne et syndig menneske litt etter litt bli kurert for den skaden og forvirringen som var forårsaket av *syndefallet* – og bli en helgen. Dette er grunnen til at det katolske menneskesynet blir oppfattet som optimistisk. Det protestantiske derimot, karakteriseres som pessimistisk. De er fordi mennesket ikke anses å kunne utføre noen handlinger selv som kan hjelpe til på veien mot frelsen.

⁴¹ Moseloven er ifølge Bibelen den lov som ble gitt til Moses på Sinaifjellet etter at israelittene hadde forlatt Egypt. Den sentrale delen av loven er *dekalogen* – De ti bud – og skiller seg fra resten av Moseloven som består av et utall bestemmelser om religiøse seremonier, rituell renhet og spiseforskrifter, og om overtredelser og straff.

⁴² Joh 3, 14-15: "Og slik Moses løftet opp slangen i ørkenen, slik må Menneskesønnen bli løftet opp, for at hver den som tror på ham, skal ha evig liv".

fra den gamle til den nye pakt – som en omvendelse fra synd til frelse. Man har følelsen av å sitte med en oppslått bildebok, og som en bok må det også leses fra venstre mot høyre. Den permanente, mentale overgang inne i enhver kristen vises ved å fremstille det samme nakne mennesket under begge pakter. Først der det har valgt *loven*,⁴³ og siden der det har valgt *evangeliet*.⁴⁴ Luthers poeng er at loven er like nødvendig som evangeliet, fordi det gjør mennesket bevisst om sin egen syndighet. Når mennesket er blitt klar over sin svakhet fordi det ikke er i stand til å overholde loven, må det erkjenne behovet for Guds nåde. Kun gjennom loven nås evangeliet. Dette vekselspill og valg mellom lov og evangelium er en evigvarende prosess. Man kan kanskje kalle motivet en visuell konsekvensanalyse? Sikkert er det, at gjennom *Lov og Evangelium* fikk Cranach d.e. med enkle grep visualisert essensen av den lutherske troslære. Etter syndefallet er Adam redningsløst fortapt, og utlevert til de onde maktene – symbolisert ved døden og djevelen. Adam konfronteres ikke bare med sitt eget syndefall, men også forpliktelsene i forhold til Moseloven og De ti bud. Det vi ser henspiller på noe mer, det er ikke bare Adam som drives ut av paradiset, men *mennesket* som sådan. Loven kan ikke frelse noen fra undergangen. Gjennom sin død på korset og gjenoppstandelse gir Kristus mennesket liv. Det er symbolisert ved at han trækker på døden og djevelen, og derved tilintetgjør deres makt.⁴⁵

Ikonografi og bibelvers

Når det gjelder bibelversene som tidvis er blitt benyttet på de ulike replikkene av *Lov og Evangelium* – både Prag- og Gotha-typen samt tresnitt og pennetegninger – har de ifølge Thulin stort sett det samme meningsinnholdet.⁴⁶ På venstre billedhalvdels ytterste fløyddør – under loven – finner vi et sitat fra Paulus brev til romerne, som omhandler Guds dom over hedenskapet.⁴⁷ Sitatet som knytter seg til synderen som jages av djevelen og døden bevæpnet med et spyd er et ordspill, og har fått en humoristisk snert.⁴⁸ Videre følger tre sitater som alle skal underbygge hva det vil si å leve under loven.⁴⁹ På motsatt side – under evangeliet – knyttes et profetisk bånd mellom det gamle (GT) og det nye testamente (NT). Sitatet er hentet

⁴³ Feil valg ifølge Luther fordi det fører til dom og død.

⁴⁴ Riktig valg ifølge Luther fordi det fører til frelse.

⁴⁵ Danielsen, *Reformasjonen i bilder*, 47-53. I forklaringen over har jeg støttet meg til hennes redegjørelse.

⁴⁶ Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, 166.

⁴⁷ Rom 1,18: "Guds vrede åpenbares fra himmelen over all ugudelighet og urett hos mennesker som holder sannheten nede i urett".

⁴⁸ Illustrasjon 7. 1 Kor 15,56: "Dødens brodd er synden, og syndens kraft er loven".

⁴⁹ Rom 3, 23: "for alle har syndet og mangler Guds herlighet". Rom 4, 15: "Loven fremkaller vrede, men der det ikke finnes noen lov, finnes det heller ikke noe lovbrudd". Rom 3,20: "For ikke noe menneske blir rettferdig for Gud på grunn av gjerninger som loven krever. Ved loven lærer vi synden å kjenne". Matt 11,13: "For alle profetene og loven har profetert fram til Johannes".

fra Jesaja og handler om Marias bebudelse.⁵⁰ Sitatene som er brukt til å klargjøre nåden og troen, dreier seg om evangeliet – Guds kraft til frelse, rettferdighet ved troen, vitneutsagn fra døperen Johannes og oppstandelsen.⁵¹ Et faktum er at bildene etter hvert ble mindre viktige i reformasjonskampen. En nærliggende forklaring er at det for Luther først og fremst var det forkynnte ord som sto i sentrum. Ordet skulle skape troen og var kirkens grunnvoll, det var det som skulle beseire hjertene. Dette førte til at billedkunsten fikk en underordnet plass og ble brukt som et verktøy for ordet. Luther så på bildene som et redskap til å visualisere det som allerede var sagt med ord – som illustrasjoner til tekst. Dermed ble bildene underlagt et annet krav som er uforenelig med utviklingen av en rik billedkultur, og det er kravet om entydighet. Det er kanskje slik vi må forstå hvorfor *Lov og Evangelium* har forklarende tekst nederst på panelene.

Reformasjonens forhold til bilder – ikonoklasmen

Cranach d.e. og Luther bodde som kjent begge i byen Wittenberg – reformasjonens arnested. Luther selv hadde gjort Wittenberg til sentrum for den protestantiske reformasjon, og det pågikk en heftig debatt om den *riktige* bruken av religiøse bilder. Det ble diskutert hva bilder var, hvordan de skulle brukes og om de i det hele tatt skulle brukes.⁵² Luther anerkjente bruken av bilder så sant forståelsen og bruken av dem var *bare et bilde* – en gjenstand på lik linje med andre gjenstander og uten overjordiske krefter som katolske bilder vanligvis ble tillagt ved tilbedelse av dem. *Merckbild* eller *minnebilde*, er et viktig begrep i denne sammenhengen. Slik Luther så det, var et slikt minnebilde et tegn på noe annet og mer betydningsfullt. De fungerte som en påminnelse om hva kristendommen handlet om. Enten vil eller ikke, danner mennesket seg et indre bilde av en mann som henger på korset når vi hører om Kristus. Da kan det jo heller ikke være galt å ha et virkelig bilde? Luther formulerte en ny billedstrategi, og hans posisjon i billedstriden var midt mellom de to ekstreme

⁵⁰ Jesaja 7,14: "Derfor skal Herren selv gi dere et tegn: Se, den unge jenta skal bli med barn og føde en sønn, og hun skal gi ham navnet Immanuel".

⁵¹ Rom 1,17: "For i det åpenbares Guds rettferdighet av tro til tro, slik det står skrevet: Den rettferdige skal leve ved tro"; Rom 3, 21: "Men nå er Guds rettferdighet, som loven og profetene vitner om, blitt åpenbart uavhengig av loven"; Joh 1,29: "Dagen etter ser han Jesus komme gående mot seg, og han sier: "Se, Guds lam, som bærer bort verdens synd!"; 1 Pet, 2: "De som er utvalgt slik Gud, vår Far, på forhånd hadde bestemt, og ved Ånden innviet til å være lydige og til å bli renset ved Jesu Kristi blod. Nåde og fred være med dere i rikt mål!" og 1 Kor, 5: "Død, hvor er din brodd? Død, hvor er din seier?"

⁵² I diskusjonen ble Moseloven brakt inn og forbudet mot å dyrke bilder: "Du skal ikke lage deg noe gudebilde, eller noe slags bilde av det som er oppe i himmelen eller nede på jorden eller i vannet under jorden. Du skal ikke tilbe dem og ikke dyrke dem!"

ytterpunktene – ikonoklastenes forkastelse av alle religiøse bilder og katolikkenes misbruk av bilder – sett med Luthers øyne.⁵³

Med bildet som våpen

I reformasjonens oppbruddsfase rundt 1520 kom bildene til å spille en svært viktig rolle. Det ble laget propagandabilder som på en utilsørt måte illustrerte pavekirkens elendighet og det evangeliske budskaps fortreffelighet. Reformasjonens raske utbredelse skyldtes ikke minst boktrykkerkunsten som revolusjonerte utbredelsen av tekster. Tidligere måtte man møysommelig håndskrive hvert enkelt eksemplar av en tekst. Det var et tidkrevende arbeid. Nå kunne man raskt og effektivt produsere et utall kopier, og nye ideer og tanker kunne lettere spres til flere. Kanskje viktigere enn boktrykkerkunsten var likevel bruken av tresnitt – en teknikk som var utviklet noen tiår før tidligere. Den ga mulighet for at også bilder kunne mangfoldiggjøres for en billig penge og distribueres i store mengder. For den vanlige tysker hadde det sannsynligvis vel så stor effekt som det trykte ord. Mange kunne ikke lese, men bilder var de vant til å forstå og var fortrolige med en visuell fremstillingsform i sin lokale kirke. Motstanderne benyttet seg flittig av bildets påvirkningskraft under kirkekampene på 1500-tallet. Det ble brukt til å spre propaganda, ikke bare for å agitere for egne synspunkter, men i like høy grad for å sverte motstanderen.⁵⁴ I denne propagandakrigen deltok også Cranach d.e. Allerede i 1521 kom den polemiske folkeboken *Passional Christi et Antichristi* i omløp etter oppdrag fra Luther. Det er en samling med parvis ordnede tresnitt med scener fra Jesu liv på den ene siden og fra den pavelige praksis på den andre.⁵⁵ Luther var positiv til bilder så sant de hadde en annen funksjon enn bare som en gjenstand for tilbedelse. Didaktiske bilder var for ham et middel i opplysningsarbeidet for å redegjøre for forskjellen

⁵³ Geir Hellemo, *Guds billedbok: Virkelighetsforståelse i religiøse tekster og bilder* (Oslo: Pax forlag, 1999), 221-222. Luther mente det var forkastelig å gjøre bilder til gjenstand for tilbedelse, og satte seg opp mot romerkirkens praksis som behandlet bildene som kultobjekter. Likevel hevdet han at bildene kunne være nyttige i ren pedagogisk hensikt – de hjalp hukommelsen og kunne fremme fromme forestillinger. Bildene var hverken onde eller gode i seg selv, det var bruken av dem som avgjorde det.

⁵⁴ Illustrasjon 8 og 9. Sterke virkemidler ble tatt i bruk fra begge sider – her en protestantisk fremstilling av Luther som et syvhodet monster og tilsvaret – romerkirken sett som en djevelsk institusjon – *Regnum Diaboli*. Den ærekrenkende karikaturen av Luther fremstiller ham som Antikrist – det syvhodete dyret fra apokalypsen slik det er beskrevet i Johannes åpenbaring: Åp 12,13 og Åp 13,11. Det fordervete og pengegriske uhyret som symboliserer romerkirken sitter på en kiste full av avlatspenger. Dette monsteret har også syv hoder som utgjøres av munk, paver, biskoper og kardinaler.

⁵⁵ Illustrasjon 10 og 11. Kristus enkle kappe settes i kontrast til pavens overdådige klær, esler forandres til velskjøtte hester. Fattige apostler til fots i Kristus følge blir til et snobbete, ridende følge av geistlige. Kristus hever hånden i en velsignelse, mens pavens håndbevegelse viser i retning av helvetes flammer – dit soldatene allerede er på vei. Gjennom disse antitetiske billedparene ville kunstneren åpenbart avsløre pavedømmets sanne ansikt, slik at folket begynte å føle avsky og vendte seg fra det. Det sinnrike ved slik propaganda var at bildene kunne forstås uten hjelp av teksten under. For de lesekyndige ble det tilført en ekstra dimensjon. Bildene av Jesus er forsynt med en forklarende bibeltekst, av paven med tilsvarende tekster fra kirkeretten.

mellom eget og motstanderens ståsted. Det er slik vi også må forstå motivet *Lov og Evangelium*.

Etter en redegjørelse av de ulike historiske aspektene ved reformasjonen – aktører, politikk, teologi og bruken av bilder i kampen om den rette tro, vil jeg videre klargjøre hvorfor et motiv som *Lov og Evangelium* – til tross for sin fastsatte ikonologi – likevel kan frembringe nye teorier. Forskernes ulike standpunkt føres tilbake til den enkelte forskers tradisjon, miljø og metodebruk. I og med at jeg skriver en historiografisk oppgave om teori og metode, vil jeg hverken ta for meg stil eller form hvis det ikke er av betydning for meningsinnholdet. Det er hensiktsmessig å redegjøre for forskerne i kronologisk rekkefølge, først Oskar Thulin og hans bok *Cranach-Altäre der Reformation* fra 1955.

Kapittel 2 Oskar Thulin

Boken *Cranach-Altäre der Reformation* med hovedvekt på det didaktiske motivet *Lov og Evangelium*

Det er forsket og skrevet utallige bøker om Cranach d.e. – både om hans religiøse kunst, portretter og verk med mytologiske motiv. Den første som på en grundig måte behandlet ikonografien i *Schneeberg Alterets* tolv paneler var tyskeren Oskar Thulin (1898-1971) i 1955.⁵⁶ Thulin var utdannet teolog, og hadde stor kunnskap om kristen kunst. En periode var han også assistent ved kunstsamlingen *Der Sammlung für Christliche Archäologie und Kirchliche Kunst* ved universitetet i Halle. I 1930 ble han utnevnt til direktør ved Lutherhalle i Wittenberg, hvor han også underviste.⁵⁷ Etter en uheldig fortid som medlem av NSDAP,⁵⁸ ble han igjen ansett som "politisk akseptabel" i 1947 og kunne formelt gjenoppta sin stilling som vitenskapelig leder. Hans forfatterskap omhandler i stor grad reformasjonens bilder sett som et speilbilde av og forklaring på den reformatoriske teologi. Hans tolkning av *Lov og Evangelium* fra *Schneeberg Alteret* er ikke noe unntak, og har fokus på historisk bakgrunn, detaljert formalanalyse, og den grunnleggende evangeliske teologi. Hans omfattende arbeid anses å være avgjørende for den grunnleggende forståelsen hos senere forskere. I kapitlet *Werden und Wandel eines Bildmotivs* tar han for seg motivets tre grunnformer, Gotha-, Prag- og Weimar-typen. Han konstaterer at motivet raskt ble utbredt, fordi det også ble benyttet som populær dekor på ikke-religiøse gjenstander. Konklusjonen hans er at *Lov og Evangelium* var en uttrykksform som folk tidlig på 1500-tallet var fortrolige med, fordi det omhandlet grunnleggende tema som enhver kristen alltid hadde vært opptatt av. Menneskets håp om frelse og forholdet til Gud hadde vært skildret så langt tilbake som på veggmalerier i katakombene i Roma.⁵⁹ For Thulin var Cranach d.e. uten tvil å anse som en maler i reformasjonen og Luthers tjeneste – Luthers forlengede arm som formet den nye teologien visuelt ved hjelp av sin penn og sin pensel. *Lov og Evangelium* var et pedagogisk og propagandistisk verktøy, og skulle overbevise og kommunisere den nye evangeliske ideen – frelse gjennom tro alene. I sin vellykkete propaganda benyttet Luther seg av tre viktige virkemidler: Ordet gjennom prekener og nidskrift, det visuelle i form av tegninger og bilder,

⁵⁶ Thulin presenterer oss for Cranach d.e.s viktigste altertavler som en tematisk gruppe. I tillegg til altertavlen fra Schneeberg (1539) er det Wittenberg (1547) og Weimar (1553-1555) som inngår i gruppen som tar for seg henholdsvis frelsesbegrepet, barnedåp og nattverd.

⁵⁷ Wittenberg ligger i Sachsen, og ble formelt en del av DDR i 1947.

⁵⁸ Nationalsozialistische Partei Deutschlands ble stiftet i 1920. Partiets program og ideologi var en radikal antisemittisme og nasjonalisme, avvisning av demokratiet og et sterkt hat mot kommunismen. I 1921 ble Adolf Hitler partiets leder, og Oskar Thulin var medlem fra 1933.

⁵⁹ Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, 126-148.

og ikke minst trykkepressen som på en effektiv måte kunne mangfoldiggjøre og spre budskapet raskt. Thulin hevder at *Lov og Evangelium* fremdeles fungerer godt som læringsverktøy.⁶⁰

***Ars Moriendi* – et forelegg fra senmiddelalderen**

I senmiddelalderen følte menigmann at kirkens representanter var mer interessert i jordisk makt enn å ta seg av sine sognebarn. Da forholdet til kirkens sjelesørgere ble forringet, prøvde folk ut nye veier for å styrke sitt åndelige engasjement, for slik å kunne påvirke sin egen frelse.⁶¹ Som en konsekvens av dette, dukket det etter hvert opp bøker – *Ars Moriendi* – som ga praktiske råd og vink om hvordan man kunne oppnå *den gode død*. Bøkene kan dateres til omkring 1415, og er skrevet i den historiske konteksten etter virkningene av blant annet svartedaudens makabre herjinger.⁶² Disse håndbøkene opplyste den døende om hva han hadde i vente, foreskrev bønner, handlinger og den riktige holdning man måtte innta for å kunne ledes på rett vei mot den gode død. Mennesket hadde en klar oppfatning om at veien til frelse var noe en selv kunne ta tak i, og den krevde forberedelse. Teksten var illustrert med elleve opplysende tresnitt – bilder som det var lett å forklare meningen med.⁶³ De ti første tresnittene er delt inn parvis, men kan variere i komposisjon. På hvert av de fem parene ses djevelen mens han viser den døende en av de fem fristelsene.⁶⁴ Det motstående bildet viser hvilket botemiddel som må til for å stå imot fristelsen. Bokens siste bilde viser den døende som har tatt de rette valg, og med suksess kommet seg gjennom labyrinten av fristelser. Han blir tatt imot i himmelen, mens djevelen slukøret må vende tilbake til helvete – uten "bytte".

Senmiddelalderens mennesker var omgitt av malerier, skulpturer og andre visuelle uttrykk

⁶⁰ Gode eksempler er Danielsens bok *Reformasjonen i bilder* og emnet KRIS 2206 *Kunst og teologisk fortolkning*. <http://www.uio.no/studier/emner/teologi/tf/KRIS2206/> Emnet gir kunnskap om kunsten som et pedagogisk verktøy og en kilde til fornyet teologisk forståelse.

⁶¹ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 231-241. I middelalderen fantes det ulike måter å legge grunnlaget for frelse. Man kunne dra ut på pilegrimsreiser til hellige steder, delta i korstog, bli medlem i et broderskap av lekfolk eller avlegge munke- eller nonneløfte. De mest velstående kunne erverve seg relikvier eller kjøpe en rikt illuminert bønnebok. Rosenkransen og malerier var hjelpemidler for den troende til å vise hengivenhet overfor Gud.

⁶² På 1300-tallet fantes allerede en godt etablert kristen tradisjon som omhandlet døden og livet etter døden. *Ars Moriendi* sammenfattete dette i oppslagsverk, slik at både lekfolk og presteskap kunne bringe den med seg på sykebesøk. Bøkene var svært populære, og ble oversatt til de fleste vesteuropeiske språk. Sykdom, krig og endringer i teologien og kirkepolitikken dannet bakgrunnen for disse håndbøkene.

⁶³ *Ars Moriendi* består av seks kapitler: 1. Forteller om den gode siden ved døden, og skal hjelpe til å gi den døende trøst og støtte. 2. Gjør rede for de fem fristelsene og hvordan man skal unngå dem. 3. En oppstilling av syv spørsmål man skulle stille den døende, slik at han kan erkjenne sin synd og finne trøst i Kristus. 4. Beskriver viktigheten av å ha Kristus på korset som forbilde. 5. Henvender seg til familie og venner, og forklarer om rett oppførsel ved dødsleiet. 6. Gir en oversikt over bønner som passer å be for en døende.

⁶⁴ Illustrasjon 12. *Ars Moriendi*. Den døende blir fristet av smådjevle med kroner – et symbol på menneskets ønske om jordisk gods og mangel på åndelig stolthet. Jomfru Maria, Jesus og Gud overvårer djevlenes kamp om den døendes sjel.

som minnet dem på betydningen av å ha Kristus som forbilde til etterfølgelse. Delaktighet i Jesu lidelseshistorie spilte en fremtredende rolle i senmiddelalderens fromhetsliv. Lidelseshistorien kunne oppleves gjennom pasjonsspill, religiøse opptog og ved å betrakte fremstillinger av Kristus på korset.⁶⁵ Fryktingytende altertavler med middelalderens skremselspropaganda – den dømmende Kristus omringet av den hellige hærske og Jomfru Maria i forbønn var et vanlig syn for kirkegjengeren. Dommedag med grufulle skildringer av groteske djevleskikkelser og fortvilte syndere kunne skremme enhver. Slik ble den troende til stadighet minnet på sin fatale skjebne etter døden hvis de ikke utførte nok og riktige gode handlinger. Hovedinnholdet i *Ars Moriendi* illustreres ved et tresnitt av Heinrich Voghterr. Her skildres i konsentrert form de gode gjerninger, de geistlige dyder, engler som viser omsorg for den døende og groteske fremstillinger av døden med timeglasset og djevelen omgitt av flammer som forsøker å få de dårlige handlingene til å være tungen på vektskålen. Det gode seirer til slutt – Kristus sittende på verdenskulen holder sin hånd over den døende.⁶⁶ Det var en slik skremselspropaganda med fokus på frelse gjennom gode gjerninger Luther ville til livs. Tradisjonen med *Ars Moriendi*, dens illustrasjoner og etterfølgende utvikling betrakter Thulin som et mønster for *Lov og Evangelium*.⁶⁷ Datidens mennesker var vant til å forholde seg til allegoriske fremstillinger – både i ord og bilde. Det billedlige uttrykket *Lov og Evangelium* utført i Luthers ånd og av Cranach d.e.s hånd, viderefører den visuelle tradisjonen i tillegg til å illustrere en religiøs bevisstgjøring med et nytt budskap – Luthers lære om rettferdiggjøring ved tro alene, ikke gjennom gjerninger.⁶⁸

Sterke bånd – relasjonen mellom Luther og Cranach d.e.

Det er viktig for Thulin å knytte Luther og Cranach d.e. sammen med tette bånd – både på det vennskapelige og yrkesmessige plan. Han innleder boken med en biografisk fremstilling av Cranach d.e. liv og virke, og hevder at han allerede ved 30 års alder var en fullendt mester som var inspirert av renessansens tankegods og nederlandsk maleri. Kapitelet blir etterfulgt av et som omhandler Luther og Cranach d.e.s personlige og yrkesmessige relasjoner. Her

⁶⁵ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 163-167, 272-273.

⁶⁶ Illustrasjon 13. *Der Tod des Gerechten und Ungerechten*.

⁶⁷ Illustrasjon 14. Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, 143-147. Han viser til at Cranach d.e. malte bildet *Der Sterbende* – samme motiv som Voghterrs tresnitt – i 1518. Som i *Ars Moriendi* skildres konflikten mellom det gode og det onde, og mellom fortapelse og frelse. Flere eksempler på at *Lov og Evangelium* har en forhistorie nevnes også. Det dokumenteres med bildemateriale som viser mulige forelegg fra senmiddelalderen.

⁶⁸ Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, 126. Han hevder at billedskjemaet til *Lov og Evangelium* ble fastlagt i et tresnitt fra 1529. Han går aldri inn i en diskusjon som flere andre forskere har gjort, nemlig å hevde at Cranach d.e. slett ikke kunne ta på seg æren for det formale uttrykket. Forfatteren er mest opptatt av å vise til den store populariteten og utbredelsen motivet fikk. I tillegg til å ha en svært viktig didaktisk funksjon, spilte det en stor rolle som inspirasjonskilde til dekor. Motivet kan gjenfinnes i alt fra forseggjorte bibelomslag, tresnitt, treskjæringsarbeid, glassmalerier, oppbevaringskister og enkel folkekunst.

refereres det til Luthers brev og taler, og det siteres fra tekster som beskriver maleren. Det råder ingen tvil om at de to mennene kjente hverandre godt. Cranach d.e. var allerede godt etablert i Wittenberg før Luther kom dit i 1511 og begynte som lærer ved det nyopprettede universitetet. Luther var også ordensbror i augustinerklosteret som lå bare noen hundre meter fra Cranach d.e.s bolig og verksted. De var naboer og må ha sett hverandre så godt som daglig.⁶⁹ Thulin anerkjenner viktigheten av renessansen som en periode hvor det oppsto et nytt verdens- og menneskebilde. I den sammenheng nevner han også selvportrettet sammen med begrepet *Das Ich*, og dets betydning for kunstnerens formidling av synet på seg selv.⁷⁰ Videre forteller Thulin at Cranach d.e. var en dyktig skildrer av naturen og landskapet rundt Donau. Han får også honnør for sine mange portretter. For øvrig sparer han ikke på rosen for å beskrive kunstneren som menneske, og presenterer ham som trofast, heltemodig, ærlig, en dyktig forretningsmann, en trofast støttespiller for Fredrik den vise og ikke minst, en svært nær venn av Luther. Thulin mener også at kunstnerens tro kommer til syne gjennom bildene. Det skjer en utvikling i hans religiøse kunst som avspeiler det standpunkt han tok – nemlig å følge Luther. Endringen kan spores til årene etter at vennskapet med Luther ble innledet. En slik beskrivelse av maleren gjør Thulin i den evangeliske troens tjeneste, for å vise at Cranach d.e. var en hengiven etterfølger av Luthers lære – selv om han i hele sin yrkeskarriere også aksepterte oppdrag fra Luthers "fiender" som forble trofaste mot romerkirken. Thulin hevder at Cranach d.e.s to viktigste valg i livet var å takke ja til å bli hoffmaler for Fredrik den vise, og stille sine kunstneriske evner til rådighet for Luther og hans reformasjon. At han valgte Luthers side, dokumenteres ifølge Thulin av et kobberstikk fra 1520. Det viser et av de første portrettene av Luther som alvorlig munk. I kobberstikkets øvre venstre hjørne har kunstneren – angivelig – portrettert seg selv med blikket festet mot Luthers panne og munnen på høyde med øret. Slik har kunstneren skildret det mentale båndet som knyttet dem sammen.⁷¹ I Thulins øyne var altså maler og teolog gjensidig avhengige av hverandre og påvirket hverandre positivt. I tillegg virket de begge i universitetsbyen Wittenberg, som ble reformasjonens midtpunkt. Slik var rammen rundt deres vennskap og virke perfekt, og kunne

⁶⁹ Danielsen, *Reformasjonen i bilder*, 10-12. I 1520 fikk Cranach d.e. og hans kone datteren Anna, og Luther ble bedt om å være fadder. Det kan vitne både om personlig vennskap og om mot til å stille seg på den omstridte munkens side. Da Luther ble lyst fredløs på riksdagen i Worms i april 1521, ble han som kjent "kidnappet" og ført til Wartburg hvor han gjenoppsto i skikkelse av Junker Jörg. Før denne hendelsen sendte Luther et personlig brev til Cranach d.e. hvor han gjør oppmerksom på at han kommer til å bli borte.

⁷⁰ Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, 5-8. I note 3 på side 163 forklarer han kortfattet om historiske hendelser, renessansen som idé, som form og dets menneskesyn. Han nevner Erasmus av Rotterdam, men ikke diskusjonen med Luther over temaet viljens frihet.

⁷¹ Illustrasjon 15. Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, 8; Joseph Leo Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* (Chicago: The University of Chicago Press, 1993), 365. Han kaller strålene for "rays of inspiration".

ikke ha gitt en bedre grobunn for reformatoriske bilder og tanker.⁷² Mye av forskningslitteraturen fra det nittende århundre og frem til den tidlige delen av det tjuende århundre, kan karakteriseres av ordbruk om malerens storhet og vever det sammen til et bakteppe av tysk nasjonalisme og nasjonal identitet. Fascinasjon over "det tyske" ved Luthers teologi og kunsten som dukket opp i dens kjølvann var heller regelen enn unntaket. Den kunne karakteriseres som ubesmittet, dristig, heroisk, klar og behersket skjønn – den nye kunsten som med sin friskhet snakket direkte til sjelen. En kunst som arbeidet i gudfryktighetens tjeneste med en fromhet som kom direkte fra hjertet.⁷³ For å kunne forklare disse svulstige utsagnene, må det hele settes i perspektiv.

Kunst og nasjonsbygging

Det tyske keiserriket ble opprettet i 1871 med kongen av Preussen som overhode. Da landet ble samlet til et rike, ble kunsten for første gang samlet i et nasjonalt museum, *Alte Nationalgalerie* i Berlin.⁷⁴ Museet skulle vise frem den tyske kunsten og hva kunstnerne i de tidligere småstatene hadde til felles. I en tid da Tyskland ble seg bevisst som nasjon, var det svært viktig at kunsten var med på å underbygge det "tyske" og illustrere nasjonens ånd. I et samlet Tyskland ville man med andre ord understreke at et felles tysk preg var mer fremtredende enn det prøyssiske eller det saksiske. Dette enhetlige og allmenngyldige "tyske" skulle forene folket.⁷⁵ Hans Belting har skrevet en tankevekkende bok som belyser hvorfor det tyske folk opp gjennom tidene har hatt et anstrengt forhold til billedkunsten. Han tar utgangspunkt i situasjonen som oppsto da to land skulle forenes til *en* nasjon etter Berlinmurens fall i 1989. Da ble det igjen viktig å vise at kunsten som var skapt i øst og vest under ulike sosiale og politiske forhold etter 1945, likevel hadde iboende det genuine tyske preget som på best mulig måte karakteriserte landets nasjonale egenart. Kunsten ble igjen benyttet som målestokk for landets felles tyske identitet.⁷⁶ Hva kunne slike tanker forankres i?

⁷² Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, 5-8.

⁷³ Noble, *Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation* (Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth UK: University Press of America, 2009), 6.

⁷⁴ *Alte Nationalgalerie* ble påbegynt da Preussen var et kongerike og ble ferdigstilt fem år etter at Tyskland var blitt en nasjonalstat.

⁷⁵ Man kan trekke en linje til Norge og *nasjonalromantikken* og viktigheten av å bygge opp folkets identitet. Her ble det stilt spørsmål som: "Er vi egentlig en nasjon"? Det var et viktig spørsmål i forbindelse med ønsket om en egen grunnlov. Derfor søkte man tilbake til sitt eget folk, dets historie, folkelige tradisjoner, diktning og musikk. I malerkunsten forsøkte man å skildre og idealisere en fortid som særlig bøndene hadde tatt vare på. I Tyskland var spørsmålet: "Hører vi egentlig sammen?" I begge tilfeller var det nødvendig å finne kunstuttrykk som kunne skape nasjonalfølelse og mane til samhold.

⁷⁶ Hans Belting, *The Germans and their Art: A troublesome Relationship* (New Haven and London: Yale University Press, 1998), 1-32.

Skal man kunne forstå ideen om det "tyske" kommer man ikke utenom kulturfilosofen Johann Gottfried von Herder (1744-1803).

Herders nasjonaltanke

Man skulle tro at opplysningstidens tanker og ideer om fornuft, fremskritt, et rasjonelt vitenskapsideal og allmenngyldige menneskerettigheter var innarbeidete synspunkter i den vestlige verdens tankesett. Kjensgjerningen er at det raskt oppsto en høyst livskraftig motstrømning. Den mest kjente kulturhistorikeren og filosofen som utgjorde en motvekt til opplysningstidens tankegods, var Herder. En av hans grunnoppfatninger var at enhver kultur og dets folk var forskjellig og hadde sin egenart. Derfor kunne man heller ikke snakke om en enhetlig menneskelig natur, slik Voltaire hevdet.⁷⁷ I 1764 flyttet Herder til Riga, det er her tanken om *Volkstum* ble dannet, et begrep som skulle komme til å stå sentralt i filosofien hans.⁷⁸ Riga var underlagt Russland, og Herder oppdaget at den tyske identiteten ble ekstra vernet om blant tyskerne i byen. Det ga ideen til tanken om en særegen tysk kultur. Han mente – at selv om sivilisasjoner og kulturer endret seg – måtte de nasjonale egenskapene være konstante. Kunstuttrykket ville nødvendigvis endre seg som en konsekvens av forandringer i kultur og samfunn. Men *en* ting ville være uforanderlig, nemlig de nasjonale menneskelige særtrekkene som uttrykte det karakteristiske "tyske". De ville fortsette å manifestere seg på samme måte fordi de var genetisk bestemt. Herders ideer fikk ikke alltid fredelige konsekvenser. Et negativt utslag var at folk innenfor en kulturell tradisjon, kunne begynne å føle seg overlegne bare i kraft av den gruppen de tilhørte. Det var hans ideer i patriotisk omforming og forvrengning som filosofen Gottlieb Fichte (1762-1814) skulle forfekte. Fichte proklamerte den tyske nasjonens overlegenhet, han hevdet at germanerne hadde det reneste blodet og det vakreste språket. For å gjøre det hele fullendt, fikk han stormende applaus for påstanden om at tyskerne var det mest enhetlige og derfor den mest vitale rasen. Fichte anså også den tyske, lutherske kirke for religionens høyeste stadium. Disse bombastiske uttalelsene – *Taler til den tyske nasjon* – holdt han i 1808 under Napoleons okkupasjon av Preussen. Hans kongstanke var at tyskere skulle germanisere verden, for på

⁷⁷ Gunnar Fredriksson, *20 Filosofer* (Oslo: Forlaget Oktober, 2005), 100. Slik Herder så det, var tidsånden i stadig endring, i motsetning til nasjonalkarakteren som forble en forholdsvis stabil faktor. Hver kultur måtte da være en *nasjonalkultur*, fordi den endret seg lite over tid.

⁷⁸ Fredriksson, *20 Filosofer*, 101. *Volkstum* er et begrep som dekker mer enn folkløse. Begrepet uttrykker noe om en folkekarakter som et folkeslag eller etnisk minoritet har til felles. Herders språk inneholder enkelte ord med en allmenngyldig betydning, som i hans filosofi får en annen mening. Ordet Volk – folkeslag – var for ham betegnelsen på forskjellige etniske gruppers tradisjonelle samhold. Dette ordet ble systematisk misbrukt i nazistenes retorikk, da Hitler og Goebbels til stadighet refererte til das Deutsche Volk.

den måten å utbre sin overlegne kultur.⁷⁹ Mer enn hundre år senere – under Hitlers regime – skulle Herders tanker om *Volkstum* igjen komme til uttrykk. Ved hjelp av Hitlers effektive propaganda ble det tyske folk overbevist om at den ariske rasen var overlegen andre raser. Synet på egen overlegenhet førte igjen til at etnisitet og fødested – *hjemstavn* – ble av stor betydning, og blandet sammen med forestillingen om en mytisk storhetstid og overbevisning om forutbestemte fiender.⁸⁰ Heldigvis bar Herders historiefilosofi også noen positive frukter, i og med at den bredte grunnen for den tyske historismen på 1800-tallet.⁸¹

Kunst, nazisme, propaganda, jødehat og Martin Luther

Kunst og kultur hadde en fremtredende rolle i Hitlers Tyskland. I overensstemmelse med nazismens ideologi skulle den gode kunsten avspeile den evige tyske folkesjel. Kunsten var et viktig middel i etableringen av et sterkt og forenet tysk folk. Det nazistiske kunstidealet kan betegnes som en romantisk realisme, som spesielt forherliget det tyske riket og den tyske rase. Ifølge Hitler skulle den sanne tyske kunst være en motsetning til den flyktige, moderne og internasjonalt orienterte kunsten som hele tiden fornyet seg selv. Nazistene forbød den lettfattelige moderne kunsten, og kalte den *degenerert*.⁸² Denne type kunst måtte for all del fjernes, fordi den fremhevet menneskelige brister og mangel på karakter. Etter nazistenes syn var det typiske jødiske karaktertrekk, og følgelig en trussel mot den tyske nasjonale identitet. Luther spilte en viktig rolle i sin samtid, men også i senere tysk og europeisk historie. Han er blitt tolket og brukt på mange måter, og hans navn har tjent svært ulike interesser. At Hitler i sin propaganda benyttet seg av Luthers holdning til jødene er ingen hemmelighet.⁸³ Relevant i denne sammenheng med nazistenes propaganda mot jødene som bakteppe, er Luthers

⁷⁹ Fredriksson, *20 Filosofer*, 106.

⁸⁰ Det var i denne ånd jødene skulle bli kalt *kosmopolitter* – rastløse vandrere fra land til land uten hjemstavnsrett.

⁸¹ Fredriksson, *20 Filosofer*, 104-105. Herder formulerte en historisk filosofi som ivaretok det unike ved kulturer. Hver tidsepoke hadde sin egenart, også folk og land. Hans ideer var en forløper for tanken om at det historiske materialet må settes inn i en kontekst for å kunne gjenskape og forstå en epoke eller hendelse. Historikerens oppgave må bestå av mer enn bare å avdekke fakta og legge frem årsaksforklaringer. I tillegg til fakta, kreves det forståelse for og undersøkelse av hva ulike historiske hendelser førte til for dem som ble berørt; <http://snl.no/historisme/filosofi> Filosofisk historisme er en generell betegnelse på det syn at all utvikling og alle institusjoner (rettsvesen, kunst osv.) i samfunnet er et produkt av historisk gitte betingelser, og at kjennskap til disse betingelsene er nødvendige for å forklare den.

⁸² Utartet eller dekadent kunst er slagordet for den forfølgelsen ikke-naturalistisk kunst ble utsatt for under det nazistiske regimet. Slik kunst var ifølge nazistene skadelig for en sunn utvikling. Ankepunktet var at den var uforståelig for menigmann og ikke understreket det "tyske". Hvis slik kunst i tillegg kunne karakteriseres som "marxistisk", "jødisk" eller "kulturbolsjevistisk", var skjebnen ublid. Museene ble rensket for kunst som ikke harmonerte med den nye ideologien.

⁸³ Luthers tidlige forfatterskap frem til omkring 1536, viste til tider et snev av sympati og imøtekommenhet overfor jødene. Likevel finner man spesielt i den eldre Luthers skrifter svært skarpe og hatefulle fremstøt mot jødene. Han var slett ikke alene om slik hatsk anti-jødisk ordstrid i sin samtid. Likevel er det Luther som er blitt husket, fordi det negative han formidlet om jødene har satt særlig vonde spor.

hatefulle pamflett fra 1543 *Von den Juden und ihren Lügen*.⁸⁴ Den rådende oppfatning blant historikere er at Luthers anti-jødiske retorikk bidro til antisemittismen i Tyskland, og at den dannet grunnlaget for nazistenes angrep på jødene. Krystallnatten er betegnelsen på hendelsen mellom 9. og 10. november 1938, da naziregimet iverksatte omfattende voldshandlinger mot jøder og deres eiendom i Tyskland og Østerrike. Enkelte hevder at pamfletten rett og slett ga oppskriften på ugjerningen.⁸⁵ De tyske nazistene forsøkte å framstille ødeleggelsene som et resultat av et folkelig raseri mot jøder. I virkeligheten var det hele regissert av NSDAP.

Historisk distanse

Keith Moxey har skrevet en tankevekkende artikkel som beskriver Albrecht Dürer (1471-528) og Matthias Grünewalds (omtrentlig 1480-1528) endrede historiografiske "skjebner", og hvorfor man i Tyskland gjennom tidene har forholdt seg forskjellig til disse to kunstnerne.⁸⁶ Bakteppet er igjen tysk nasjonalfølelse og det "tyske". Oppfattelsen om hvem av de to kunstnerne som skapte kunst med en uttrykt tysk karakter, har bølget frem og tilbake. Dürer ble en periode anklaget for ikke å formidle det "tyske" fordi han hadde oppholdt seg i Italia og lært av den italienske renessansens mestere. Derfor var hans kunst å anse som fremmedartet og blottet for tysk særpreg. Grünewald på sin side ble forherliget og trukket frem som formidler av den tyske sjel. Hans kunst skulle etter hvert møte en mer ublid skjebne da den i 1928 ble knyttet opp mot tysk ekspresjonisme. Nasjonalsosialistene vendte alle aspekter ved modernismen ryggen – også ekspresjonismen – en utvikling som resulterte i utstillingen *Entartete Kunst* i juli 1937. Dürers kunst kom derimot til heder og verdighet igjen på samme tid. Kobberstikket *Ritter, Tod und Teufel* fra 1513, ble beskrevet som et ikon på tysk nasjonalfølelse. Det Moxey ønsker å få oss til å forstå ved å bruke eksempler fra nazitidens Tyskland, er hvor viktig det er å forholde seg bevisst til den historiske distansen. Verkene ble skapt mer enn fire hundre år før Hitler tok makten. Man kan ikke – som det ble gjort i Hitlers

⁸⁴ Martin Luther, *Det utvalgte Folk: Om Jødene og deres løgner* (Oslo: Norsk Front, 1940). I forordet fra 1939 av forhenværende sogneprest Hans Egede-Nissen, er ordbruken krass. Det påpekes at jødene ønsket å besitte verdensmakten, at de var ansvarlige for å ha satt i gang krigen og at de arbeidet i kulissene som krigshissere. Han avslutter forordet slik: "Hvad Luther skrev om dette folk i 1543 har i dag ikke bare sin fulle gyldighet, men ennu langt mer enn det... Jødene er verdens svøpe. Jesus Kristus sa til jødene: "I har djevelen til far!"... Den evangelisk-lutherske kirke har syndet meget ved å drive humanitet og veldedighet overfor *djevelen* – jødene. Og ikke minst har den norske kirken syndet ved å undertrykke og neglisjere den store reformators advarsler og sannhetsord om jødene og deres løgner".

⁸⁵ Kanskje tilfeldig, men udåden fant sted på Luthers fødselsdag. Mer enn 1400 synagoger, bedehus, forsamlingssteder, flere tusen butikklokaler, private leiligheter og jødiske gravsteder ble rasert. I kapitlet *Bort med Jødene!* skrev Luther blant annet: "Brenn deres synagoger og skoler... Bryt ned deres hus... Forby jøder å bruke våre gater... Forby deres åger og ta fra dem alt gull og gods. For alt har de stjålet fra oss".

⁸⁶ Keith Moxey, "Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald", *Art Bulletin*, Volume 86 (2004): 750-763. Forfatteren redegjør for historiografien knyttet til tysk renessansekunst i perioden 1930 til 1940.

Tyskland – smelte sammen historiske horisonter for å bygge opp under datidens nasjonalistiske propaganda. Hvis vi fortolker fortidens kunst på bakgrunn av gitte vilkår i vår tid, vil konklusjonen være bundet til det rådende referansegrunnlag. Forutsetningen for å kunne forstå verkets "sannhet" må være at det settes inn i sin rette historiske kontekst. De samfunnsmessige forhold i 1529 og i 1939 var ikke de samme – selv om Luthers tekster og Dürers kunst var det. I ettertid ser man klart at nazistene gjorde "feil" ved å knytte en fortolkning opp mot et kunstverk som var skapt mange hundre år tidligere. Det er ikke til å legge skjul på at nazistene visste å benytte et vel egnet verktøy, slik at både kunst og Luthers skrifter var med på å underbygge deres ideologi. Det er lett å begå samme feilgrep også i våre dager, selv om vi nok mener å ha et mer bevisst forhold til historisk distanse. Vi er godt plassert i egen kultur og har derfor et referansesett som vi forholder oss til. Derfor må vi huske å ta på de riktige "kulturbrillene" og ta de rette metodiske grep. Ellers kan resultatet bli at vi fortsetter å tolke kunstverk med nåtidens øyne tilpasset eget behov og ståsted. Slik Moxey ser det, tilbyr kunsthistorisk teori nå et mangfold av fremgangsmåter for å kunne bygge bro mellom verkets historiske horisont og den som skal fortolke og forstå verket i ettertid. Ut fra denne litteraturen er det sprunget ut gode metodiske verktøy som gjør at vi kan nærme oss verket på dets egne premisser.⁸⁷ Fordi tyske renessansekunstneres verk var blitt identifisert med nasjonalistisk og rasistisk ideologi, ble det viktig for etterkrigstidens historikere å understreke at det nærmest var en uoverstigelig avgrunn mellom fortid og nåtid. Man ville nødig gå i samme felle en gang til, og unngikk derfor å nevne den tyske renessansekunsten i samme åndedrag som Hitler, nazismen og tysk nasjonalfølelse. Fortiden ble fortrenget, det å studere tysk kunst var tabu for etterkrigstidens forskere i Tyskland. Hvis man likevel tok for seg tyske kunstnere, befattet man seg med enkeltpersoner, regioner eller perioder, men vaktet seg vel for å knytte sin forskning opp mot det belastede ordet "tysk" som var blitt misbrukt av nazistene.⁸⁸ I 1955 uttrykte Thulin seg uten følelsesladete ord som tidligere beskrev og forherliget det "tyske", men valgte en nøytral tone selv om ordet *mesterverk* hyppig ble nevnt. Hvor ble det av tradisjonelle uttrykk som nasjonalisme, nasjonal identitet, Cranach d.e.s "storhet" og "tyskheten" i Luthers teologi? Man kan anta at Thulins

⁸⁷ Moxey, "Impossible Distance", 750. Erwin Panofsky og hans *Perspective as Symbolic Form* og *Renaissance and Renascences in Western Art* samt Michael Baxandall *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy* og *Patterns of Intention: On the Historical explanation of Pictures* av samme forfatter. Alle er anerkjente verk som omhandler historisk distanse, teori og metode.

⁸⁸ Belting, *The Germans and their Art*, 34-39.

dempete uttrykksform kan være et utslag av den rådende holdning i etterkrigstiden, og et personlig ønske om å holde avstand til en mørk periode han selv hadde vært en aktiv del av.

Kunsthistorien som vitenskapelig disiplin, og kunsten som del av samfunnet

For eventuelt å kunne plassere Thulin innenfor en kunsthistorisk tradisjon, må vi ta et tilbakeblikk. Ved inngangen til det nittende århundre var et ofte debattert tema spørsmålet om *stilbegrep* og *stilforandring* i kunsten. Innflytelsen fra de eksakte vitenskapene gjorde seg gjeldende her, formens forandring innen kunsten skulle analyseres og beskrives – gjerne ved hjelp av metoder og termer som hadde tilknytning til naturvitenskapene. Formalisme som kunstteoretisk begrep betegner en vurdering av et kunstverk hovedsakelig med henblikk på verkets *form*. Det er kunstverkets abstrakte og tekniske kvaliteter som er i fokus – farge, komposisjon, struktur og tekstur. Som en konsekvens, ble verkets historiske, sosiale, politiske eller etiske forutsetninger utelukket – det kunstneriske var identisk med ren form blottet for alt "litterært" meningsinnhold – kunstens vesen var formen. At kunstverkets form sto i sentrum for interessen kan forklares på bakgrunn av et ensidig fokus på de formale problemene i kunsten, og må forstås som et forsøk på å frigjøre kunstvitenskapen og bringe den ut av kulturhistorien.⁸⁹ At den formalistiske kunstvitenskapen var sterkt rådende, betød ikke at det også fantes enkelte forskere som hadde et annet syn. Realiteten er at kunstuttrykket har endret seg gjennom alle tider. Et spørsmål som ble stilt var hvordan man skulle forklare en slik forandring? Svaret kunne man få ved å begrunne endringene enten ut fra historien eller i kunsten selv. Tråden ble tatt opp av de *kritiske kunsthistorikere*, som utgjorde en skole i den betydning at de arbeidet ut fra den samme forutsetningen: Hvordan forklare forandring og variasjon? De valgte å se på kunstverket som naturlig tilhørende innenfor det sosiale og kulturelle felt, et synspunkt som skulle komme til å få stor betydning for kunstvitenskapens videre utvikling.⁹⁰ I og med at de fleste kunstverk var knyttet til et bestemt sted, en bestemt tid og sannsynligvis skulle tilfredsstille et bestemt formål, var det naturlig å knytte kunsten an til samfunnet. Fellestrekk ved den kritiske kunsthistoriske skole er forsøket på å forklare kunstverkene *både* som historiske og kunstneriske fenomener. Det som bevirket at kunst endret seg over tid kunne ikke ensidig forklares ut fra historien, men like gjerne føres tilbake til utviklingsmuligheter i kunsten selv.⁹¹ Et slikt standpunkt harmonerer delvis med Hegels

⁸⁹ Lars Olof Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*, overs. av Finn B. Larsen (Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 1997), 21.

⁹⁰ Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*, 32.

⁹¹ Michael Podro, *The Critical Historians of Art* (New Haven and London: Yale University Press, 1982), xviii. Oppgaven til en kritisk kunsthistoriker er å skape en balanse mellom kontekstualitet og formalisme.

tanker om at alle verk er skapt "for noen", og at kunstens form følger den generelle historiske utviklingen. Slik Hegel så det, skyldtes forandringer i kunsten ikke kunsten selv, men de rådende forhold i den kulturelle kontekst. Sett på den måten blir kunstverket et vitnesbyrd om sin tid.⁹² Det er i lys av den kritiske kunsthistoriske tradisjonen vi må se Erwin Panofsky (1892-1968) og hans metode som en reaksjon mot den formalistiske kunstvitenskapen hvor kunstverkets innhold var underordnet formen.

Den ikonografiske-ikonologiske metoden

For Panofsky var tilknytning til kunst- og kulturhistorikeren Aby Warburg (1866-1929) av stor betydning. Warburgs mål var å kartlegge kulturelle mønstre i det miljøet kunstverket ble skapt, for å kunne forstå hvordan verket ble oppfattet i sin samtid.⁹³ Kunstens forankring i det sosiale miljøet fikk gjennom hans forskning en fornyet aktualitet. Panofsky videreutviklet metoden, og hans tredelte fortolkningsverktøy ble etter hvert utgitt i samlebindet *Studies in Iconology*.⁹⁴ Metoden må ikke ses på som oppdelt i tre adskilte faser som hver for seg er uavhengige meningssfærer, men som en organisk prosess mellom tre lag som danner en helhet og viser tilbake på verket som et hele.⁹⁵ Uansett hvilket lag vi beveger oss i, vil vår identifisering og fortolkning være avhengig av subjektivitet og skal nettopp av den grunn korrigeres og kontrolleres av innsikt i historiske prosesser – som kan sammenfattes i begrepet tradisjon.⁹⁶ Trinnene fremstår som en forening av form og innhold.⁹⁷ Verktøyet i syntesen er

⁹² Altertavlen i Schneeberg med motivet *Lov og Evangelium* er en visuell historisk dokumentasjon som gjenspeiler reformasjonstidens stridsspørsmål, og en samlende kraft for menigheten, Luther og hans reformatoriske meningsfeller.

⁹³ *Dictionary of the History of Ideas (DHI)*, s.v. "Iconography", skrevet av J. Bialostocki (New York: Charles Scribner's Sons, 1973-74), 2:537. Her hevder forfatteren at samtidens ikonografer hovedsakelig var opptatt av religiøse verk sett i forhold til religiøse skrifter og liturgi. Warburg egne studier av kunstverk ble satt i relasjon til religion, poesi, mytologi, vitenskap og til det sosiale og politiske liv.

⁹⁴ Erwin Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (Chicago: The University of Chicago Press 1955), 26-54. Panofsky utga allerede i 1932 boken *Zum Problem der Beschreibung und Inhaltsdeutung von Werken der bildenden Kunst*. Her tar han for seg *beskrivelsens problem*. Boken ble oversatt og omarbeidet, for senere å bli utgitt under *Introductory* i *Studies in Iconology* i 1939.

⁹⁵ Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*, 34-35. Trinn 1. Den *beskrivende* fasen: For å kunne foreta en korrekt identifisering og beskrivelse av figurer og andre elementer i maleriet må kunsthistorikeren inneha praktisk erfaring om hvordan ulike gjenstander ser ut i virkeligheten, ha kunnskap om stilartenes historie og hvordan objekter og begivenheter er blitt uttrykt formalt i ulike kulturer opp gjennom historien. Trinn 2. Den ikonografiske *analysen*: Den delen av metoden tar for seg kunstverkets tema eller innhold i motsetning til dets form. Her forutsettes det kunnskap om spesifikke emner og begreper som formidles gjennom litteraturen, typer av objekter, historier og allegorier. Kunstverkets figurer og historie identifiseres og verkets ideinnhold tolkes. Trinn 3. *Ikonologi*: Tar for seg *kontekstanalysen* og verkets dypere mening. Verket ses som et speilbilde av en tid, en kultur, et samfunn eller kunstnerens personlighet. Tolkningens mål er å kunne besvare spørsmålet: Hvorfor skapes dette verket akkurat nå?

⁹⁶ Panofsky, *Meaning in the Visual Art*, 39.

⁹⁷ Kjersti Bale, *Estetikk: En innføring* (Oslo: Pax Forlag A/S, 2009), 11. Kunstfilosofen Hegel hevdet at det sanselige – kunstverkets *form* – og det åndelige – kunstverkets *idé* – var dypt vevet sammen, dermed kunne motsetningsforholdet dem imellom oppheves. Likevel kunne det gjensidige forholdet variere, slik at kunsten over tid forandret seg.

kunstviljen – forstått som verkets kunstneriske iboende "drift" og grunnleggende mening. Kunstviljen manifesteres i verket ved måten kunstneren har løst oppgaven på i tråd med samtidens intellektuelle og kulturelle klima – *tidsånden*.⁹⁸ Ved å gå inn i verkets *indre* eller *dypere mening*, er metoden et redskap til å fortolke verket innenfor en større sammenheng.⁹⁹ Å lykkes med å nå frem til verkets dypere mening er avgjørende for forståelsen, den kan bare oppdages ved hjelp av en detaljert ikonologisk analyse.¹⁰⁰ Gjennom kunnskap om verkets indre mening er vi i stand til å knytte bånd mellom et reformatorisk motiv som *Lov og Evangelium* og de samtidige historiske, religiøse og samfunnsmessige strømninger. Ikonografiens hovedoppgave er å gjøre kunstverket forståelig ved å belyse den historiske konteksten som i sin tid dannet meningsgrunnlaget. Målet er *ikke* et forsøk på å gjøre verkets innhold meningsfylt for oss i dag.¹⁰¹

Er det noen indikasjoner på at Thulin har anvendt Panofsky sin metode? Metodens første trinn har som mål å identifisere motiv og figurer. Når den ikonografiske analysen er utført og billedfortellingen er belyst, vil man på bakgrunn av den forsøke å forklare hvordan og hvorfor akkurat dette billedprogrammet skaper en mening eller kan belyse det karakteristiske ved en spesifikk kultur eller tidsepoke – her reformasjonen og Luther nye tanker omkring frelse. I tillegg må den som skal fortolke bildet, også benytte seg av relevante skriftlige kilder: Bibelen, Luthers skrifter og brev, informasjon om oppdragsgiver og samtidshistorie. Thulins redegjørelse inneholder disse momentene, *Lov og Evangelium* er satt i riktig kontekst, og verket ses som et speilbilde av sin tid, sin religiøse kultur og kunstnerens personlighet. Som ekspert på kristen kunst og i kraft av sin stilling som direktør ved Lutherhalle, kan man være tilbøyelig til å tro at det var ambisjonsnivået Thulin valgte å legge seg på. At boken ble utgitt

⁹⁸ Vernon Hyde Minor, *Art History's History*, 2nd ed. (New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1994), 102-108. Minor hevder at Riegl – som Hegel før ham – mente at det måtte finnes et skapende prinsipp som medvirket til at kunstproduksjonen ble drevet fremover. Dette prinsippet som Riegl kalte viljen til å skape kunst – *Kunstwollen* – kunne ikke tilbakeføres til et bevist valg hos den enkelte kunstner, men måtte ses på som en del av en større "vilje" som på et gitt sted til en gitt tid befestet seg i kulturen og kom til uttrykk gjennom kunsten. Den overordnede "viljen" kunne med andre ord knyttes opp mot de forandringer og den utvikling som skjedde innenfor en kultur; *DHI*, s.v. "Iconography", 2:538-539. Bialostocki viser til at begrepet *artistic volition* var blitt utarbeidet av Panofsky så tidlig som i 1925, da han fortolket begrepet *Kunstwollen* som ble innført av Riegl som et redskap i kunsthistorien.

⁹⁹ Minor, *Art History's History*, 173. For å kunne tolke verkets indre eller dypere mening, fordres det at kunsthistorikeren vet hvordan vesentlige tendenser i menneskets psyke ble uttrykt i kunsten under ulike tider og forhold, i tillegg til en omfattende og grundig kulturhistorisk orientering. Begrepet trekker linjen tilbake til Hegel, og er å forstå som en konstatering av underliggende prinsipper som peker på de grunnleggende holdningene til en nasjon, en epoke, en samfunnsklasse, en religiøs eller filosofisk overbevisning. Verkets *dypere mening* avspeiler disse strømningene – *tidsånden* – og kunstnerens personlighet.

¹⁰⁰ Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*, 34-35.

¹⁰¹ Steinar Mathisen, "Kompendium til undervisning i KUN 4030 - Faghistorie og metode", 24.

på *Evangelische Verlagsanstalt* (EVA), underbygger også dette.¹⁰² I etterpåklokskapens tegn kan man kanskje stille spørsmål ved at han ikke tok tak i det ikonografiske mangfoldet, men bare valgte å ta for seg figurer som ga mening til hans fortolkning.¹⁰³ I boken *Cranach-Altäre der Reformation* er det hverken referanser til nyere forskning om Cranach d.e. eller metodiske verk – heller ikke Panofsky er nevnt. Til tross for det faktum, kan en nok anta at han må ha vært fortrolig med den ikonografiske-ikonologiske metoden. Sett på bakgrunn av hans yrke og interesse for kunst har han nok vært kjent med de nye strømninger innenfor det kunsthistoriske fagfeltet.

Den biografiske metoden

Sett i sammenheng er boken *Cranach-Altäre der Reformation* en tematisk teologisk redegjørelse, samtidig som den er en lovprising av maleren Lucas Cranach d.e. på mange plan: det personlige, det religiøse og det kunstneriske.¹⁰⁴ Thulin relaterte på denne måten Cranach d.e.s kunstneriske karriere til hans liv – en metode vi kjenner fra kunsthistoriens far, Giorgio Vasari (1511-1574).¹⁰⁵ Verket *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani* er først og fremst kunstnerbiografier, men setter de forskjellige kunstnernes produksjon inn i et syklisk historiesyn.¹⁰⁶ Ved å fremheve hvor fortreffelige og unike mange av disse kunstnerne var, bidro Vasari på sin måte til billedkunstens frigjøring fra håndverkslaugene. Hans tanker om fremragende kunst var knyttet opp mot begrepet *geni*, slik

¹⁰² I den sovjetiske okkuperte sonen av Tyskland – DDR – tillot ikke den kommunistiske ideologi privat eierskap. Likevel lyktes det kirkeledelsen å fremforhandle en avtale om opprettelsen av et sentralt forlagshus for protestantisk journalistikk. I 1946 ble EVA etablert i Berlin, og har siden utviklet seg til et av de største evangeliske forlagene i Tyskland. Et viktig faktum er også at det innenfor DDRs grenser var en betydelig andel av befolkningen som var protestanter.

¹⁰³ Illustrasjon 16, 17 og 18. Man kan undres over hvorfor djevelen som jager synderen har tonsur? Er det et pek til Luthers tidligere munkebrødre? Ikonografien viser fire profeter, ikke tre som det ofte hevdes. En er Moses, men hvem er de andre? Hvorfor er Moses kledd i hermelinskappe? Hva med det flagrende lende-kleddet til den korsfestede Kristus? Og de slappe ølmagene til de to korsfestede tyvene? Motiv med humoristiske pek finnes også på altertavlens bakside. Scenen *Dommens dag* skildrer på tradisjonell måte hvordan Kristus holder dom over de gode og de onde. Venstre del av motivet viser de gode menneskene, høyre del de fortapte. Denne delen ble i ettertid overmalt da nye kurfyrster med katolsk tro overtok området. Ser man nøye etter, kan man likevel skimte groteske vesener sammen med paven. Motivet på predellaens bakside skildret scenen med de dødes oppstandelse. Blant de fortvilte og fordømte menneskene kan paven identifiseres på bakgrunn av tiaraen. Dette panelet ble fullstendig ødelagt i en brann i 1945, bare foto eksisterer.

¹⁰⁴ Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, 6. Forfatteren gjør et poeng av at Lucas Cranach d.e. og evangelisten Lukas var navnebrødre. I den sene oldtid og tidlige middelalder oppsto legenden om at evangelisten Lukas skulle ha vært kunstner, og malt det første ikonet av Jomfru Maria som bærer Jesusbarnet på armen – den såkalte *Sorte Madonna av Chestochowa* – med Maria selv som modell.

¹⁰⁵ Det kunstbiografiske verket er fra 1550. I 1568 ble det noe omarbeidet, og inneholder i tillegg Vasaris egen biografi. Det fortelles detaljrikt, anekdotisk, humoristisk og svært personlig om kunstnere fra Toscana – fra Cimabue til Michelangelo. Selv om biografiene er både subjektive og absolutt inneholder unøyaktigheter, står redegjørelsen likevel frem som en verdifull kilde om italiensk kunst fra 1200-tallet og frem til Vasaris egen tid.

¹⁰⁶ Vasari deler renessansen inn i tre perioder som kan ses som paralleller til livets tre faser: barndom og ungdom, sen ungdom og til sist blomstringsfasen. Den første perioden er blant annet representert ved Giotto, den andre ved Brunelleschi og gullalderen ved Michelangelo – den fremste blant kunstnere ifølge forfatteren.

kunst ble skapt av utvalgte kunstnere som et resultat av deres kreative kraft og originalitet.¹⁰⁷ Måten Thulin ordlegger seg på – slik Vasari også gjorde – viser at kunstnerens liv og virke var flettet nært sammen. Sagt med andre ord, vil en kunstners verk avspeile hans karaktertrekk og hans samtid. Cranach d.e.s liv og dype vennskap med Luther må da kunne forstås som en kunstnerisk drivkraft. Har forfatteren bevisst brukt en spesifikk metode for å bygge opp under det faktum at *Lov og Evangelium* og altertavlen i Schneeberg er å anse som et samarbeid mellom Cranach d.e. og Luther? Kan man i så tilfelle hevde at det er samsvar mellom hans teori og metode? I boken oppgis en fortegnelse over det fotografiske billedmaterialet, de litterære referansene viser til historiske kilder, biografier, Bibelen, Luthers skrifter og prekener, bibelversene fra altertavlen i Schneeberg, utstillingskataloger etc. Forfatteren har gitt plass til den første biografien om Cranach d.e., skrevet av kunstnerens fetter og tidsvitne Matthias Gunderam (1529-1564), tysk evangelisk teolog. Her dokumenteres kunstnerens gode egenskaper – personlige så vel som forretningsmessige – i maleriske ordelag, slik Thulin selv også valgte å omtale ham.¹⁰⁸ Kort sammenfattet kan man si at hans måte å skildre Cranach d.e. på er helt i tråd med den biografiske metoden slik Adams skisserer den, hvor forutsetningen er en "sjelelig" forbindelse mellom kunstner og verk. Thulins tilnærming til verket var å sette det i forbindelse med kunstnerens liv, personlige egenskaper og religiøst ståsted.¹⁰⁹ Videre støtter metoden seg også til bruken av litterære kilder, og det benytter han seg av i rikt monn. Tradisjonelt pleier metoden å benytte seg av biografiske grep som omhandler geniet, men Thulin nevner ikke ordet *das Genie* når han omtaler Cranach d.e.¹¹⁰ Det ville i tilfellet vært i strid med Adams' syn om at verkets meningsinnhold, tilblivelse og utførelse ene og alene er å forstå som bestemt av kunstneren selv. Thulin legger jo Cranach d.e. og Luthers samarbeid samt personlige og religiøse relasjoner til grunn for tilblivelsen av den evangeliske kunst. Forfatteren tar opp arven etter Vasari ved å benytte biografien som form og metode, og verket analyseres og forklares ut fra reformasjonens kontekst og kunstnerens personlighet. I tillegg tar han på seg smaksdommerens rolle, kvalitetsvurderer uten å geniforklare kunstneren. Ved sin

¹⁰⁷ Bale, *Estetikk*, 73-77. Ifølge Kant er genialitet innenfor estetikken en naturbegavelse, et medfødt, sjelelig anlegg for originalitet.

¹⁰⁸ Thulin, *Cranach-Altäre der Reformation*, 155-158. Originalen befinner seg i Wittenberg Stadtarchiv, og ble funnet i et av tårnene til Stadtkirche zu Wittenberg. Den tyske oversettelsen som er gjengitt, er hentet fra boken til Christian Schuchardt *Lucas Cranach d. Ä. Leben und Werke* fra 1851.

¹⁰⁹ Laurie Schneider Adams, *The Methodologies of Art: An Introduction* (Colorado: Westview Press 1996), 101. Hun karakteriserer den biografiske metoden ved å sette verket i forbindelse med kunstnerens liv og personlighet. Verkets meningsinnhold, tilblivelse og utførelse er ene og alene sett på som bestemt av kunstneren selv.

¹¹⁰ Adams, *The Methodologies of Art*, 101, 116. Det er ikke uvanlig at begrepet geni benyttes ved den biografiske metoden.

formidlingsform legges et glemselens slør over Tysklands uheldige fortid under Hitler, fordi han utelukkende setter fokus på Cranach d.e. og Luther sett i lys av reformasjonens tidsånd. På den måten kan Luther og Cranach d.e. for ettertiden "renvaskes" fra det faktum at de ble benyttet som propagandaverktøy for nazismen. En periode vår tids kunsthistorikere har valgt å fortrenge, fordi den rettmessig er blitt ansett som et mørkt historisk kapittel, en villfarelse og en kritikkverdig epoke hvor kunsthistorien ble fordreid av nazistenes ideologi.¹¹¹

Faghistorisk sammenheng – konklusjon

Det kan som sagt virke som Thulins intensjon ikke har vært annet enn å skildre *Lov og Evangelium* og de øvrige scenene fra *Schneeberg Alteret* som en forklaring på og manifestasjon av Luthers lære. Sannsynligvis er også det neddempete og nøytrale ordvalget bevisst gjort. Kan det tenkes at han som tidligere tilhenger av Hitler og medlem av NSDAP skammet seg over kirkens ståsted mot jødene under krigen?¹¹² På bakgrunn av dette er det ikke riktig å plassere ham inn i en "snever" forskningstradisjon. Vi må kanskje heller forstå boken hans slik: Den biografiske metoden ble "gjenopplivet" fordi den var det mest effektive middelet til å bekjempe de ideologiske kreftene som hadde benyttet seg av Luther og Cranach d.e.s verk, og ansett disse arbeidene som virkemidler og del av en nasjonalistisk propaganda om folkeslag og nasjonal identitet. Sett på den måte, kan en si at det var samsvar mellom hans teori og metode.

¹¹¹ Moxey, "Impossible Distance", 750.

¹¹² Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 284, 297, 298, 305. Den vanligste lutherske statsmodellen har vært et nært samarbeid mellom kirke og stat ut fra en felles kristen plattform. Grunnprinsippet var tanken om arbeidsfordeling: Den verdslige øvrighet styrer samfunnet ut fra fornuften, og de geistlige styrer kirken ut fra evangeliet. Statsmakten får gjerne legge forholdene til rette for troslivet, men kirkeledelsen blander seg minst mulig inn i statsstyrelsen. Lutherdommen er på 1900-tallet blitt kritisert for denne statsforståelsen. Sterk kritikk ble fremmet etter at man så hvilke konsekvenser *Toregimentslæren* førte til før og under 2. verdenskrig. Hitlerregimet fikk utvikle seg i ly av denne læren, og lutheranerne forholdt seg altfor lenge passive ut fra prinsippet om at statsstyrelsen fulgte sine egne lover. Det at ikke kirken skulle blande seg inn i politikken, ble brukt i en situasjon som fikk fatale konsekvenser – etnisk rensning og overgrep mot regimets motstandere.

Kapittel 3 Joseph Leo Koerner

Fortolkning av *Lov og Evangelium* med fokus på Prag-typen og renessansemotivet *Herkules ved veiskillet*

Noen tiår etter Thulin, tar forskerne Koerner og Noble andre standpunkt, og deres arbeid må ses i sammenheng med den utviklingen som skjedde innenfor den kunsthistoriske forskningstradisjon. Begge to skifter fokus fra det religiøse bildets funksjon sett *bare* som et virkemiddel for Luther og reformasjonsideene, og plasserer *Lov og Evangelium* inn i en større kontekst. Det er naturlig å ta for seg Koerners bøker først, da de ble publisert i henholdsvis 1993 og 2004 – flere år før Nobles utgivelser. Koerner har et bredt spekter av tilnærminger til bruken av bilder generelt og motivet *Lov og Evangelium* spesielt. I *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art* diskuterer Koerner blant annet selvportrettets plass, funksjon og kunstnerens selvilde i den tyske renessansen. *Lov og Evangelium* ser han på som et *tegn* og forklarer hvordan meningsinnholdet kommer frem gjennom bildets forenklete struktur. Han velger også å se det i sammenheng med humanistenes og Luthers ulike syn på menneskets frie vilje. Videre går han inn i diskusjonen rundt Luthers syn på minnebilder. I *The Reformation of the Image* er bakteppet ikonoklasmen i Wittenberg og den visuelle "revolusjonen" som fant sted i Luthers samtid.¹¹³ Her diskuterer han den selvmotsigelsen det egentlig var, at en i utgangspunktet billedfiendtlig reformasjon som var bygget på forenkling og ordets makt, likevel kom til å anse bildet som et uvurderlig virkemiddel. Kan det tenkes at tilfældighetenes spill førte til at visuelle virkemidler ble like viktig som tekst og preken? Eller var det et bevisst valg?

Boken *The Reformation of the Image*. Bruken av bilder – kjente motiv tilpasses budskapet og nye blir skapt

I *The Reformation of the Image* understreker Koerner reformasjonens betydning for kunstproduksjonen og kunstsepsjonen, og anser at det var selve bildet som ble reformert, fordi Cranach d.e. brøt med religiøse konvensjoner og tradisjonell katolsk ikonografi. På den måten skapte kunstneren en fullstendig ny estetisk form tilpasset det protestantiske etos. Om han også sto for reformatoriske nyskapninger som motivene *Jesus velsigner barna* og *Kristus og ekteskapsbrytersken*, er noe omstridt.¹¹⁴ Koerner viser ved eksempler hvordan kjente og

¹¹³ Joseph Leo Koerner, *The Reformation of the Image* (London: The University of Chicago Press, 2004).

¹¹⁴ Danielsen, *Reformasjonen i bilder*, 40-44. Det finnes mer enn 20 replikker av maleriet, en av dem i Larvik kirke. Motivet *Jesus velsigner barna* er ment som et forsvar for barnedåpen mot de såkalte gjendøpernes standpunkt. Takstgrunnlaget finner vi hos Mark 10,14. Motivet *Kristus og ekteskapsbrytersken* er å anse som en analogi til *Lov og Evangelium*. Danielsen hevder at motivene må ses på som nyskapninger; Lindgren, i "Cranach – målare i brytningstid", 22-23, hevder at motivene ikke kan tilbakeføres til Cranach d.e., de var allerede i bruk

kjære motiv kunne settes inn i en ny sammenheng og brukes på en ny måte – det reformerte bildet ble en brobygger mellom gammelt og nytt. Ved å overta og omforme romerkirkens billedspråk, kunne reformasjonens tilhengere i samme grep forkaste det gamle. I sitt lange og svært produktive liv som kunstner – han virket fra 1500 til 1553 – hadde Cranach d.e. muligheten til å forandre sine verk, både for å gjøre dem lettere å godta innenfor en ny religiøs ramme og for å tilpasse dem til samtidens rådende oppfatning. Et velkjent motiv kunne få nytt innhold ved et enkelt pennestrøk. Tresnittet fra 1511, *Marias bebudelse* av Cranach d.e., var opprinnelig utstyrt med en bønn som skulle gi ettergivelse av synd de neste 80.000 år. Noe senere – i Luthers ånd – ble motivet omarbeidet ved at den støtende teksten ble tatt bort og erstattet med en dekorativ bord. Slik kunne et kjært motiv fortsatt benyttes uten å skape anstøt.¹¹⁵ En annen fremgangsmåte var å legge til nye tekster til et folkelig og elsket motiv, og derved enkelt endre formålet. *Die Heilige Sippe* er et eksempel på et bilde som knyttet bånd mellom det opprinnelige og et nytt innhold. Anna-kulten var sterk blant bergverksarbeiderne i Sachsen, særlig i Wittenberg hvor det i 1510 ble knyttet en særlig sjenerøs avlat opp mot den. Legenden om Anna finnes nedskrevet i Jakobs apokryfe protevangelium som ble til en gang på 100-tallet. Det forteller historien om Anna og Joakim – Jomfru Marias foreldre.¹¹⁶ Altertavlen fra Torgauer og tresnittet er begge før-reformatoriske, utført av Cranach d.e. i henholdsvis 1509 og 1511. Hvordan kunne Luther og hans bevegelse – som tok avstand fra helgenkulten – akseptere at et slikt bilde ble brukt? Det løste Philipp Melanchthon på en genial måte.¹¹⁷ I tresnittet ser vi at både Sebedeus og Alfeus gir sønnene leseundervisning. Begge holder et ris i hånden, og dermed kan de identifiseres som lærere. Melanchthon grep fatt i det faktum at tresnittet skildret lærende barn, og gjorde det til et hovedpoeng. I 1520 tilførte han tekster som oppfordret til skolegang. På den måten ble et kjent og kjært motiv utstyrt med en tekst som fikk fokus vekk fra Anna-kulten.¹¹⁸ Tresnittet fikk stor utbredelse, fordi teksten erklærte skolen som veiviser for Kristus. Også lese- og

på 1000-tallet. På 1530-tallet sto hans verksted for mange ulike varianter, men ingen av motivene inneholder et spesifikt evangelisk budskap. Det eneste motivet som kan sies å være en nyskapning, er *Lov og Evangelium*.

¹¹⁵ Illustrasjon 19. *Marias bebudelse*. Koerner, *The Reformation of the Image*, 62-66.

¹¹⁶ Danielsen, *Reformasjonen i bilder*, 34-40. Evangeliet ble en hovedkilde til Maria-fromheten i øst- og vestkirken. Historien utviklet seg videre i middelalderen, og ble til en familiekronike. Da Joakim døde, ville Anna gå i kloster, men fikk bud fra en engel om at hun skulle gifte seg igjen. Med ektemannen Kleopas fikk hun også en Maria som ble gift med Alfeus, og fødte fire sønner som alle ble Jesu disipler. Med sin tredje ektemann Salomas, fikk hun enda en Maria. Hun ble gift med Sebedeus, fikk sønnene Jakob og Johannes, som i de kanoniske evangeliene kalles for Sebedeus-sønnene. Jesus-bevegelsen kan på den måten ses på som en storfamilie. Når denne familiekroniken skildres i tysk kunst, benevnes den *Die Heilige Sippe*, eller den hellige slekt. I Sachsen skal det finnes 20 altertavler med dette motivet, og Cranach d.e. malte også mange utgaver.

¹¹⁷ Philipp Melanchthon (1497-1560) var tysk teolog og humanist, Luthers nære venn og støttespiller.

¹¹⁸ Illustrasjon 20 og 21. *Die Heilige Sippe*, henholdsvis altertavle og tresnitt.

skrivekunsten var en forutsetning for å kunne erkjenne Kristus, ifølge Melanchthon. Var bruken av bilder en tilfeldighet eller et bevisst valg fra Luthers side? Svaret er nok en kombinasjon av disse to omstendighetene. Visuell propaganda var et viktig kampmiddel, ikke bare for å agitere for egne synspunkter, men i like høy grad for å sverte motstanderen. Man vet at Cranach d.e. var en dyktig handelsmann og blant annet drev et trykkeri hvor flere av de reformatoriske pamflettene ble utgitt i samråd med Luther.

Motivet *Lov og Evangelium* behandles ikke inngående i boken, men brukes av Koerner som eksempel for å underbygge enkelte av hans synspunkter. En del av det han påpeker i boken har jeg allerede tatt tak i, men det er verd å nevne at det refereres til hvordan Cranach d.e.s kunst er blitt karakterisert. I kapitlet *A Tragedy for Art?* får reformasjonen skylden for at tysk kunst gikk inn i en periode av forfall. Kunstneren roses for de verk han malte før han bosatte seg i Wittenberg. Maleriene fra den perioden bærer tydelig preg av at han var en av Donau-stilens utøvere, og karakteriseres med ord som spontan, dramatisk og naturalistisk.¹¹⁹ Når hans propaganda- og belærende kunst beskrives er det andre ord som tas i bruk, *Lov og Evangelium* er intet mer enn en livløs allegori og malemåten legger overdreven vekt på småting – her levnes kunstneren liten ære.¹²⁰

Boken *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Et forenklet visuelt budskap – kunstverket sett som et tegn

Av Koerners ulike innfallsvinkler, vil jeg først ta for meg hans påstand om at en forenklet og utvetydig komposisjon var et grep Cranach d.e. bevisst benyttet for å få formidlet budskapet om frelse gjennom tro alene. Det var en forutsetning for at betrakter kunne forstå budskapet, og må tilbakeføres til det formale ved komposisjonen.¹²¹ Bildets grunnleggende teologiske meningsinnhold er kjent, det er fremgangsmåten Koerner benytter seg av i sin redegjørelse som vil bli belyst her. Han tar utgangspunkt i et tresnitt fra 1529 av Gotha-typen,¹²² metoden og betegnelsene han benytter har trekk og språkbruk fra semiotikken og strukturalismen.¹²³

¹¹⁹ Illustrasjon 22. Donau-skolens stil kjennetegnes ofte gjennom bruken av dramatiske virkemidler, blant annet i farge- og lysvirkninger. Kunstnerne konsentrerte seg gjerne om landskapet rundt Donau. Skogene og åsene med borger på toppene var viktige motiv, og menneskelige figurer var sjelden en del av komposisjonen. Når mennesket enkelte ganger ble skildret, ble naturen som regel uttrykt symbolistisk. En korsfestelsesscene som *Die Kreuzigung* av Cranach d.e. malt i 1503, viser et slikt uttrykk. Himmelen er malt med dramatiske, sorte skyer.

¹²⁰ Koerner, *The Reformation of the Image*, 27-37. Koerner refererer til Max J. Friedländer og Wilhelm Worringer.

¹²¹ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 363-410.

¹²² Illustrasjon 23. *Lov og Evangelium* – tresnitt Gotha-typen.

¹²³ Anne D'Alleva, *Methods & Theories of Art History* (London: Laurence King Publishing Ltd, 2005), 28-32. I dag benyttes fortrinnsvis betegnelsen semiotikk, men tidligere skilte man mellom semiotikk og semiologi. Det første begrepet var knyttet til Charles Sanders Peirce og hans triadiske modell. Sistnevnte ble benyttet om Saussure og hans binære modell. Saussures skjema har hatt størst innflytelse, til tross for at det i senere tid er

For at hans etterfølgende redegjørelse av *Lov og Evangelium* skal bli klarere, vil jeg først ta for meg de grunnleggende prinsippene ved semiotikken. Som ikonologi dreier semiotikk seg om verkets "mening". Sett i motsetning til den ikonologiske metode som har som oppgave å søke etter *hva* kunstverket betyr, har semiotikken fokus på *hvordan* mening oppstår. I semiotikken er det språket som blir brukt som modell.¹²⁴ D'Alleva hevder at flere semiotikere tidlig på 1930-tallet tok til orde for at semiotikk kunne være et godt verktøy ved bildefortolkning. De begynte å studere bilder på samme måte som ord lenge før kunsthistorikere tok opp tråden. Kunstverket ble å anse som et *tegn* som kunne tydes, på lik linje med ordet.¹²⁵ Semiotikk er læren om tegn, sett på som et fenomen som representerer noe annet. Hvis du kikker ut av vinduet, kan du sikkert se et tre. Begrepet *tre* kan "ta form" og representeres på mange måter: Som det verbale og skrevne ordet tre, en tegning av et tre, et leketøy formet som et tre og ved å bruke kroppen kan man mime et tre. Semiotikere studerer ikke tegnet sett isolert, men setter det inn i en sammenheng med andre tegn. Gjennom tegnenes samspill skapes mening og danner grunnlaget for en *kode*. Begrepet kode er svært sentralt innenfor semiotikken, og må ses på som et regelverk for representasjon av opplysninger ved hjelp av symboler.¹²⁶

De første som beskrev hvordan semiotikk kunne fungere innenfor fagfeltet kunsthistorie, var Mieke Bal og Norman Bryson, et samarbeid som resulterte i en artikkel publisert i *The Art Bulletin* i 1991 – "Semiotics and Art History". I artikkelen gir forfatterne uttrykk for positive og negative aspekter ved semiotikk som metode brukt i en kunsthistorisk sammenheng. Gjennom sine tanker om hvordan kunstner, betrakter og kultur i sin alminnelighet har frembrakt meningsinnhold, legitimerte de semiotikken som et kritisk arbeidsverktøy innenfor kunsthistorien.¹²⁷ De ser den menneskelige kultur som sammensatt av tegn, hvor hvert enkelt tegn representerer noe annet enn seg selv. Mennesket sanser tegnene og vil alltid strebe etter å

Peirces triadiske modell som imidlertid har vist seg å være den mest anvendelige i analysen av visuelle fenomener. Slik jeg leser Koerner, er det innenfor Saussures modell han forklarer de meningsbærende tegn og systemer. Det er derfor et bevisst valg fra min side å ikke gå nærmere inn på Peirce.

¹²⁴ Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*, 45. Ikonologien betrakter kunstverket som jevn godt med en språklig meddelelse. Å se verket som analogt med en skriftlig meddelelse er en metodeoverføring fra lingvistik og kommunikasjonsteori. Som i semiotikken anses verket som et tegn som kan tydes.

¹²⁵ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 36.

¹²⁶ Søren Kjølrup, *Semiotik* (Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 2002), 80. Man kan si at et gitt uttrykk har et gitt innhold. Hensikten med en kode er å ha en standardisert og lett gjenkjennelig visuell utforming. Figurene i en malers komposisjon kan forstås som koder. I en kommunikasjonssammenheng er koder et sett av regler for å overføre informasjon ved en annen form for representasjon, eksempelvis musikk kontra noter. Fargene som benyttes i trafikklys eller for kaldt og varmt vann er gode eksempler på koder som vi omgir oss med til daglig og som er allment kjente.

¹²⁷ Minor, *Art History's History*, 177; Mieke Bal og Norman Bryson, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, 73 (2) 1991, 174–208.

tilføre dem mening ved hjelp av begrepsmessige verktøy. Ikke alle begrep kan overføres til en kunsthistorisk metode, men fordi semiotikken ikke er objektorientert, anses det ikke som noe problem med en metodeoverføring. Forfatterne hevder at et semiotisk perspektiv lenge har vært til stede i kunsthistorien, og viser til at Riegel og Panofskys arbeider kan sies å være nært beslektet med de grunnleggende læresetningene hos Saussure og Peirce. Fra 1970-tallet har likevel utfordringene vært store, og semiotikken har vært koblet til et bredt spekter av problemer i sitt møte med samtidens kunsthistorie. Forfatterne nevner blant annet tekstens "flerfoldighet" og det faktum at kunsthistorikeren personlige fingeravtrykk alltid vil komme til syne i fortolkningen. De drøfter verkets *kontekst*, som de betrakter som en tekst bestående av tegn som må fortolkes før den endelige slutning kan trekkes. I og med at kunsthistorikere har ulike referanserammer, fortolkes tegnene på bakgrunn av disse. Hvis fortolkeren har et feministisk utgangspunkt, vil verkets "sannhet" fremstå annerledes enn for en med et utgangspunkt innenfor teologien. Likevel anser forfatterne det hensiktsmessig å sette et kunstverk "i kontekst". Ved at et stort materiale om sosiale, økonomiske og kulturelle sider ved samfunnet samles inn og sidestilles med kunstverket, vil disse bestemmende faktorer være med på å avsløre hvorfor verket fikk sin form og sitt innhold.¹²⁸ Likevel er det viktig å påpeke at innenfor et semiotisk rammeverk har begrepet kontekst ulike betydninger. Den opprinnelige bestemmende historiske sammenhengen rundt kunstverkets tilblivelse og de tallrike etterfølgende hvor verk og betrakter møtes og mening skapes på et individuelt plan – uavhengig av den opprinnelige konteksten. Semiotikken argumenterer med andre ord for at mening alltid vil være bestemt av møtet mellom betrakter og verk.¹²⁹ Avslutningsvis uttrykker forfatterne likevel tvil om det i det hele tatt er mulig eller hensiktsmessig å forsøke å rekonstruere kunstverkets "røtter" ved å plassere det i den historiske konteksten, for på den måten å kartlegge det opprinnelige formålet og hvordan det ble tolket av samtidens betraktere. De trekker frem noen momenter som hevdes å vanskeliggjøre et slikt historisk detektivarbeid, blant annet intertekstualitet, et begrep jeg vil komme nærmere inn på senere.

Ferdinand de Saussure – tegn, system og koder

Mellom 1907 og 1911 holdt den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussure (1857-1913) en forelesningsrekke – *Cours de linguistique générale* – som skulle komme til å få stor gjennomslagskraft innenfor ulike humanistiske fagområder. Læren ble definert som "studiet

¹²⁸ Bal og Bryson, "Semiotics and Art History", 177.

¹²⁹ Bal og Bryson, "Semiotics and Art History", 180. Den som arbeider ut fra et semiotisk ståsted, hevder at et bilde kun kan bli forstått fra betrakters perspektiv. Kunstneren er fortrent av tilskueren som leverandør av mening. Hver gang verk og betrakter møtes, vil ny mening oppstå – igjen og igjen.

av tegnenes liv innenfor rammen av samfunnet". Saussure var mer opptatt av selve tegnet enn å studere språkfamilier – en strukturalistisk lingvist.¹³⁰ Han beskrev tegnet som to aspekter uløselig knyttet til hverandre – et papirark er vel egnet som metafor. Tegnets ene side er betydningsinnhold, den andre er materielt uttrykk – disse må ses på som "to" sider av samme sak".¹³¹ Saussure hevdet at tegnet ikke hadde noen verdi i seg selv sett isolert, men som del av et *tegnsystem* eller som del i en gruppe av tegn ble mening skapt gjennom tegnenes innbyrdes relasjon til hverandre.¹³² Saussures lingvistikk ble etter hvert et mønster for å vitenskapeliggjøre en rekke humanistiske disipliner, det innebar en vending bort fra *mening* mot *struktur*.¹³³ På alle områder hvor det foreligger en bestemt, regelbundet sammenstilling av elementer – som figurene i maleriets komposisjon – kan en strukturanalyse være meningsfull. Utforskningen må begynne med å sette fokus på ett enkelt eller noen få aspekter ved det fenomenet som skal undersøkes. Neste trekk må være å finne fenomenets "skjelett" som består av elementer og deres innbyrdes forhold til hverandre – struktur – eller med Saussures eget uttrykk "system".¹³⁴ Strukturalismen med sitt utspring i Saussures språkvitenskap utviklet seg snart til å bli en tverrfaglig disiplin, også kunsthistorikere tok metoden i bruk. Språkets rolle kan knyttes opp mot den *språklige vendingen* og bruken av språklige metaforer.¹³⁵ Koerner anvender hyppig slike språkbilder på veien mot sin konklusjon. Hvordan forklarer han så tegnene i *Lov og Evangelium*, og hvilket system setter han dem inn i for at de skal bli meningsbærende?

Semiotikk og strukturalisme som metode

Forfatteren velger tresnittet som eksempel, fordi den abstraherte streken eller "skriften", og er det beste utgangspunktet for å oppnå optimal lesbarhet.¹³⁶ Slik blir samspillet mellom de ulike scenene og figurene belyst på best mulig måte. Han ser ikonografien i *Lov og Evangelium*

¹³⁰ Søren Kjørup, *Menneskevidenskaberne: Problemer og traditioner i humanioras videnskabsteori* (Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 1996), 252-253.

¹³¹ Bale, *Eстетikk*, 111. Tegnets to sider består av betydningsinnhold – *signifikat* – og materielt uttrykk – *signifikant*. Et tegn representerer noe annet, og kan ta form av ord, bilder, lyder, gester, gjenstander og ideer. Forbindelsen dem imellom anså han for å være vilkårlig, ingenting ved ideen var avgjørende for hvilken kombinasjon av lyder som refererer til den; Kjørup, *Menneskevidenskaberne*, 335.

¹³² D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 28-39.

¹³³ Bale, *Eстетikk*, 112. Strukturalisme er en fellesbetegnelse for flere tendenser innen humanistisk vitenskap på 1900-tallet. Ordet *struktur* brukes synonymt med organisasjon, oppbygging, eller forholdet mellom de enkelte elementer i et system. Forutsetningen for strukturalisme er at den enkelte ting bare er forståelig ut fra sitt forhold til andre ting.

¹³⁴ Kjørup, *Menneskevidenskaberne*, 334-335. Saussure brukte ikke selv ordet struktur, det dukker først opp rundt 1930 i russisk og amerikansk lingvistikk.

¹³⁵ <http://snl.no/retorikk> I løpet av 1900-tallet oppsto en fornyet interesse for retorikk innenfor humanistiske fag og samfunnsvitenskap. Det skyldtes delvis den språklige vendingen innen flere fag – en økt bevissthet rundt språkets betydning for å formidle et bestemt syn på verden.

¹³⁶ Illustrasjon 23. Koerner bruker selv ordet *graphie*, som stammer fra gresk og betyr å skrive.

som en sammensatt serie av tegn som betrakteren blir presentert for, satt inn i en rett sammenheng åpner de for valgene: frelse eller fordømmelse. Bildet leses som en bok, og figurene leses som ord i måten de er relatert begrepsmessig til hverandre. Hvordan forklarer Koerner at det er slik tegnene skal leses? Han peker på flere sett av tegn som danner strukturer ved å sette elementene i et innbyrdes system. Under loven ser vi synderen med armene hevet i fortvilelse i sin håpløse flukt vekk fra djevelen og døden, begge med ondskapsfulle flir rundt munnen.¹³⁷ Døden jager synderen med spydet – rett mot helvetes slikkende ildtunger – det er ingen vei tilbake. Synderens blikk er desperat festet på Moses som peker på steintavlen med De ti bud. Ingen trøst å hente hverken hos Moses eller profetene ... Heller ikke hos Gud ... Over scenen troner Kristus som dommer. I luthersk teologi er det dette som skjer når mennesket er under loven – synderen er redningsløst fortapt. Koerner hevder at figurenes gester og kroppsspråk er skildret slik at de skal gjenspeile synderens, og dermed skape et felles og enhetlig meningsgrunnlag – en struktur gjennom symmetri. Synderens fortvilte håndbevegelse repeteres av Adam når han tar imot eplet fra Eva, av de skrikende fordømte i helvetes flammehav, av skjelettet ved føttene til den oppstandne Kristus – og for virkelig å understreke alvoret – også Kristus som dommer har hevet hånden i en tilsvarende bevegelse. I tillegg til gestene, er også pekefingeren til døperen Johannes og Moses med på å understreke budskapet. Moses viser til loven og peker på steintavlene mens synderen jages mot helvetes flammehav og fortapelse. På den andre siden av livstreet peker døperen Johannes på den korsfestede Kristus og frelsen.¹³⁸ Ifølge Peirce er et tegn indeksikalt når tegnbæreren refererer til objektet gjennom nærhet. Det som det pekes på er forårsaket av det som det henviser til.¹³⁹ Sett på den måten har kunstneren billedliggjort et årsak- og virkningsforhold. Fingerpek leder betrakters blikk over billedflaten, og retningen avgjør hvor blikket festes.¹⁴⁰ Koerner bruker mange eksempler for å underbygge at tegnene må identifiseres og struktureres før motivet kan "leses".¹⁴¹ Gjennom strukturen av tegn forklares teologien. Han gir en svært grundig beskrivelse av hvordan betrakter føres frem mot rett forståelse, uten at jeg skal gå i detalj.¹⁴²

¹³⁷ Illustrasjon 24.

¹³⁸ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 371-373.

¹³⁹ Kjørup, *Semiotik*, 79.

¹⁴⁰ Bal og Bryson, "Semiotics and Art History", 190.

¹⁴¹ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 39. Et kunstverk er en form for kommunikasjon som har sitt eget språk. En kunstner vil uttrykke og formidle noe, betrakteren må tolke det visuelle budskapet. Å "lese" bilder – tolke – er en begrepsoverføring fra semiotikken. Hvis man refererer til kunstverket som en type tekst, vil en systematisk fortolkningsprosess tilpasset teksten kunne refereres til som "lesing". Et kunstverk fra barokken – "teksten" – må nødvendigvis "leses" på en annen måte enn et impresjonistisk maleri.

¹⁴² Ved å bruke diagonale linjer skapes riktig lesestruktur, men linjene er også med på å understreke trekk ved teologien. Blodstrømmen fra Jesu sår treffer mennesket under evangeliet, og han blir forløst fra synd. Ulike virkemidler som verdiperspektiv, synderens blikkretning og plassering på billedflaten er også med på å øke

Cranach d.e. var på ingen måte ukjent med naturalistisk komposisjon. I *Korsfestelsen* ser vi korset nærmest fra siden slik det er skildret i tresnittet, men her opphører også likheten.¹⁴³ Her er de diagonale perspektivlinjene, fargebruken, dynamisk maleteknikk og følsom skildring av figurene alle formale virkemidler som gjør at betrakter nesten føler fysisk tilstedeværelse. Hvorfor velger kunstneren på et senere tidspunkt å gå i motsatt retning? I tresnittet er figurene tilsynelatende plassert tilfeldig og rotete. De ulike scenene harmonerer hverken i tid, rom eller størrelse. Det er bare innenfor den enkelte scene at det råder enhetlighet og sammenheng, og disse er igjen ordnet etter sin semantiske viktighet. Koerner betegner scenene *parataks*, men hevder likevel at bildets elementer ikke nødvendigvis skaper mening bare fordi de står i et innbyrdes forhold.¹⁴⁴ Den manglende sammenhengen som karakteriserer bildet, gjør at betrakter må lete etter alternative forbindelser for å forstå dialogen mellom *Lov* og *Evangelium*. Koden må knekkes på en annen måte, og ordet han bruker er ikke tilfeldig valgt. Når tegn inngår i en konvensjonell kode – når et flertall i en gitt kontekst deler samme forståelse av tegnets innhold og form – er grunnlaget til stede for kommunikasjon. Kollektiv mening basert på koder er grunnleggende for all kommunikasjon.¹⁴⁵ En av nøklene til forståelse av *Lov* og *Evangelium* og Luthers budskap var at symbolene var allment kjente og lett gjenkjennelige gjennom sin forenklete form – en konvensjonell kode. Koerner forsetter å bruke metaforer fra språkets verden. Treet som deler bildet i to benevner han *cesur*. I metrikken gis ordet betydningen av et lite opphold i en verselinje, satt dit med hensikt for å skape en pause eller hvilepunkt.¹⁴⁶ Slik har treet både en semantisk og en komposisjonsmessig funksjon. Det togrenete treet strekker seg ut over begge scenene, og åpner opp for at budskapet kan forstås gjennom symmetri, repetisjon og vekselspill – en kombinasjon av at like visuelle former settes i system. Gjennom symmetri blir vi forsikret om, at det til tross for en tilsynelatende kaotisk og tilfeldig komposisjon, må likevel fornuften komme til syne. Vi vil gjerne tro at ting som ser like ut, på en eller annen måte må være relatert til hverandre.¹⁴⁷

lesbarheten. Ikonografien beskriver figurer og scener fra GT som prefigurasjon eller forbilde for begivenheter eller personer i NT. I dette tilfellet brukes typologi i beskrivelsen av Moses og kobberslangen som er beskrevet i 4 Mos 29,9. Her sier Jesus om seg selv: "Og liksom Moses løftet opp slangen i ørkenen, slik skal også Menneskesønnen løftes opp, for at hver den som tror på ham, skal ha evig liv." I Joh 3,14-15 tolkes Kristus korsfestelse og følgene av den med slangene i ørkenen. Fortellingen har sin bakgrunn i opprøret folket gjorde mot Moses under den lange ørkenvandringen. Som straff for opprøret sender Gud giftslanger, og mange dør.

¹⁴³ Illustrasjon 22. *Die Kreuzigung*.

¹⁴⁴ Paratakse eller sideordning består enten av to ord som danner ett setningsledd eller av to setninger. Den koordinerer forholdet mellom setningsledd eller setninger som knyttes sammen med konjunksjonene og, eller, men.

¹⁴⁵ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 32-33.

¹⁴⁶ I den lyriske struktur i diktkunsten, er metrikk eller verselære den grunnleggende strukturen av rytme i et vers eller en verselinje. Cesur er en fullstendig pause i en verselinje.

¹⁴⁷ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 378.

Koerner hevder at det viktigste redskapet til forståelse er bruken av illusjonistiske antiteser. Det er i tråd med Saussures tanker om at språket besto av *dikotomier*, og begrepsparene *likhet-forskjell* og *sammenheng-motsetning*.¹⁴⁸ Thulin beskrev praksisen med parvise bilder fra *Ars Moriendi*, når kampen mellom det gode og det onde skulle skildres for middelaldermennesket. Koerner nevner ikke *Ars Moriendi*, men mener at det formale grepet med repetisjon, symmetri og motsetningspar er med på å understreke teknikken Cranach d.e. benyttet seg av, nemlig bruken av antitetiske billedpar. Flyvebladene *Passional Christi et Antichristi* var som kjent i omløp fra 1521, og et svært viktig våpen i propagandakrigen mot paven i Roma. Dette – og andre tilsvarende propagandaskrift – kan som *Ars Moriendi* ses som et mønster for *Lov og Evangelium*. Om ikke alle hadde leseferdigheter, var menneskene i senmiddelalderen absolutt godt trent i å "lese" slike bilder. Det var nok en av forutsetningene for at Cranach d.e. komponerte bildet slik han gjorde. Luthers syn var at budskapet måtte være mest mulig entydig – ingenting skulle overlates til fantasien. For stort spillerom rundt fortolkningen kunne føre den troende på ville veier. Slik mener Koerner man nærmest kan karakterisere bildet for et ferdig løst kryssord.¹⁴⁹ Satt innenfor en semiotisk ramme kan Cranach d.e.s komposisjon karakteriseres som en kode, som gjennom sin struktur lykkes med å kommunisere Luthers budskap om frelse gjennom tro alene. Gjennom allment kjente visuelle tegn som ble formidlet ved hjelp av antitetiske billedpar, forsikret han seg om at det rette budskap nådde frem.

Det er på sin plass å nevne at D'Alleva i boken *Methods & Theories of Art History* gir et eksempel på en semiotisk metode og hvordan man kan tilnærme seg verket gjennom ulike typer av spørsmål som: Hvilken del av bildet legger vi først merke til? Hva med fargebruken? Er noen elementer større enn andre? Hvem henvender bildet seg til og hvordan kommuniseres meningen?¹⁵⁰ De to sistnevnte spørsmål har Koerner tatt tak i ved først å peke på at de ulike scenene eller figurene hverken harmonerer i tid, rom eller størrelse, men er ordnet etter sin semantiske viktighet – en form for verdiperspektiv. Meningen ble kommunisert gjennom belærende antitetiske billedpar, og henvendte seg til allmennheten gjennom sin folkelige

¹⁴⁸ Kjørup, *Menneskevidenskabene*, 335-336. Begrepene dikotomi og dualisme viser at noe er todelt - et *enten eller*. Dualisme er en teori som hevder at to motsatte prinsipper ikke kan forenes.

¹⁴⁹ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 379.

¹⁵⁰ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 39-43. Forfatteren bringer inn det greske ordet *deixis* som kan oversettes med peke, vise eller referere til. Det språkvitenskapelige begrepet skiller mellom tids-, steds- og personedeiksis. Det er trekk ved språket som angir tid, sted og person i en situasjon hvor ytring finner sted. For å forstå til hvem og hvordan bildet henvender seg, kreves det kunnskap om verkets kontekst. Videre kommer hun inn på begrepet kode, og dens betydning for å få frem meningen. Verkets form, materiale og teknikk kan også være meningsbærende element.

form. D'Alleva går trinnvis gjennom metoden, og på et punkt gjør hun rede for *intertekstualitet*, et begrep som ble innført av språkfilosofen og litteraturforskeren Mikhail Bakthin (1895-1975), og referer til fastlagte elementer innenfor lingvistikken.¹⁵¹ Intertekstualitet er en litterær teori om forholdet mellom to eller flere tekster som siterer, hentyder, eller på annen måte er forbundet med hverandre. Tekster vil nødvendigvis ha et forhold til eldre tekster innenfor den samme litterære tradisjonen, derfor vil leseren veve det velkjente sammen med det nye.¹⁵² Denne tankemåten kan overføres til visuell kunst ved å sidestille intertekstualitet med begrepet tegn. Et tegn – verket – vil alltid være meningsbærende. Det er ikke nødvendigvis slik at en kunstner bifaller innholdet, men det vil være uunngåelig å ikke måtte forholde seg til det på en eller annen måte.¹⁵³ Intertekstualitet sett med en semiotikers øyne kan være visuelle eller kulturelle tegn som en maler eller forfatter finner tilgjengelig i tidligere verk. For en kunsthistoriker kan det synes som om det er overlappende med ikonografisk forelegg eller tidligere verk. Ifølge forfatterne er det ikke det samme, fordi ikonografisk analyse egentlig ikke befatter seg med annet enn gjenbruk av tidligere former, mønster og figurer.¹⁵⁴ Hvis man som Koerner velger å se bildet innenfor et semiotisk rammeverk og begrepet intertekstualitet, kan man være tilbøyelig til å være enig i at *Ars Moriendi* og *Passional Christi et Antichristi* var forløpere for *Lov og Evangelium*, de dannet veven og utgjorde det etablerte referansegrunnlaget innenfor reformasjonens kontekst. Konklusjonen vil da være at Luthers budskap inngikk i en vellykket kommunikasjonsprosess fordi en stor gruppe mennesker delte en konvensjonell fortolkning av motivet *Lov og Evangelium* på bakgrunn av kjente og vel etablerte koder.

***Lov og Evangelium* – et minnebilde?**

Hva er det som gjør at motivet *Lov og Evangelium* og Luthers tanker om kunst som minnebilde passer som hånd i hanske, ifølge Koerner? Det forenklede billedskjemaet kom til å bli et av de mest populære motivene under reformasjonen, og samtidens mennesker var omgitt av det både i religiøse og i verdslige sammenheng. Kan det tenkes det var den beste måten å formidle essensen av Luthers lære? At budskapet måtte forklares på en lettfattelig og

¹⁵¹ Julia Kristevas arbeid med den russiske språkfilosofen tar for seg hans teorier om litteraturen sett som en dialog.

¹⁵² D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 35. Intertekstualitet kan også ses i sammenheng med at tegnet kan ha flere betydningsinnhold, hvor denotasjon er ordets åpenbare og konvensjonelle betydning mens konnotasjon viser til ordets mangfoldighet.

¹⁵³ Bal og Bryson, "Semiotics and Art History", 206. Intertekstualitet viser ikke til kunstnerisk påvirkning eller forelegg i tradisjonell forstand, men snarere til det faktum at tekster forholder seg til andre tekster, noe som vil kunne spore til ny meningsproduksjon. I det nye verket som skapes vil det alltid finnes spor av mening fra andre verk.

¹⁵⁴ Bal og Bryson, "Semiotics and Art History", 206.

utvetydig måte forklarer Koerner med Luthers noe pessimistiske syn på menneskets evne til å trekke de rette slutninger. Luther selv var av den oppfatning at forholdet mellom *Lov* og *Evangelium* dannet basisen for all teologisk forståelse. Fordi forståelsen måtte gjøres kjent for enhver kristen, ble Cranach d.e.s skjema et utmerket visuelt læringsverktøy, det guddommelige måtte kommuniseres ved hjelp av enkle uttrykk. Motivet var et redskap tilpasset mottaker, fordi "enkelt folk" trengte direkte og utvetydig tale.¹⁵⁵ Å gå rett på sak uten spissfindigheter og omveier – både i tekst og bilde – var grunnleggende viktig for at det "vinglete" mennesket ikke skulle begynne å trekke egne slutninger, ifølge Luther. Det som ble skildret i et bilde måtte også være uløselig knyttet til skriften.¹⁵⁶ Det var svært vanlig i reformasjons kunst at bildet også var utstyrt med tekst. Bibelversene styrte på luthersk vis lesningen av bildet og holdt tolkningen på plass – tekst og bilde skulle fremstå som to sider av samme sak.¹⁵⁷ At Koerner bruker en metafor for å vise at *Lov og Evangelium* tilsynelatende er like kjedelig som et ferdig løst kryssord, kan underbygge begrepet merckbild. Dets funksjon var å minne den troende om noe som allerede var lest eller lært, og skulle være utvetydig for å forhindre at fantasien løp løpsk.

Slik Saussure så det, besto språket av motsetninger, og tegn fikk sin verdi ved å stå i relasjon til andre tegn. Slike tegn kalte han *diakritiske*, eller par av tegn som fikk sin verdi ved at de skilte seg fra hverandre. I en slik sammenheng fremstår *Lov og Evangelium* som et diakritisk tegn – både sett som en enhet og som binære motsetningspar. Ved et komposisjonsmessig grep lyktes Cranach d.e. med å formidle budskapet ved å bruke et vel utprøvd virkemiddel og læringsverktøy – antitetiske billedpar. Kriteriene til et merckbild er absolutt til stede, *Lov og Evangelium* er entydig, og i sin velkjente form fungerte bildet som en påminnelse. Slik er det

¹⁵⁵ Luthers skrifter – i tillegg til et stort antall prekener, salmer og brev – er samlet i Weimarer Ausgabe (WA). Sitatet er hentet fra bind 37 side 64, og er en del av hans tredje påskepreken fra 1533. I min oversettelse sier han: "Man må undervise alminnelige folk på en enkel og barnslig måte, så ofte man kan. Ellers vil en av to ting kunne skje: enten vil de hverken lære eller forstå, ellers så ønsker de å være smarte og bruker forstanden til å gå inn i grublinger, slik at de beveger seg bort fra troen".

¹⁵⁶ Minor, *Art History's History*, 176-177. Det refereres til Norman Brysons bok *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990). Han påpeker at det innenfor den vestlige kultur historisk sett har vært en strek forbindelse mellom tekst og bilde. Fordi en stor del av den kristne kunsten fungerte som illuminasjon for den hellige skrift, ble det en vanlig prosess å sette tekst og bilde i sammenheng med hverandre. Forståelse av teksten påvirker fortolkningen av bildet – ordets og bildets mening møtes i et krysningspunkt. Fordi ordet kom først – her tekstene i Bibelen – har de en forrang. Bryson innfører begrepene *discursive* og *figural image*. Diskursiv kunst er bilder som har sin opprinnelse i et akademisk regelverk eller i historiske og religiøse tekster. Innenfor denne terminologien kan *Lov og Evangelium* karakteriseres som diskursiv kunst.

¹⁵⁷ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 378. Fordi Luther oppfattet bildene som minnebilder blir det nærliggende å se dem som illustrasjoner. I dette tilfellet har bildet ingen selvstendig betydning, men er underordnet teksten. Funksjon er bare å illustrere og visualisere det som allerede er sagt eller skrevet. Likevel var Luther stadig bekymret for bildets kraft til å kunne si mer enn det som var tilsiktet.

en representasjon av noe annet enn seg selv – et mentalt bilde – og den troende blir påminnet om at frelse kan oppnås gjennom tro alene.¹⁵⁸ Foran Gotha-versjonen av minnebildet *Lov og Evangelium* blir ikke mennesket stilt overfor et valg, men inntar etter Luthers syn posisjonen til en passiv betrakter som mottar nåden.¹⁵⁹ Annerledes og mer kompleks blir forklaringen når Koerner knytter billedskjemaet opp mot det selvstendige og tilsynelatende fritt tenkende mennesket som kjemper en moralsk kamp mellom rett og galt, billedliggjort gjennom Prag-versjonen og den mytologiske helten Herkules.

Herkules ved veiskillet – valgets kval

Utover Gotha-typen fra kirken St. Wolfgang i Schneeberg, finnes det en annen versjon av *Lov og Evangelium* som benevnes Prag-typen.¹⁶⁰ Forskere er enige om at typene har samme ikonologiske innhold, selv om ikonografien er noe ulik. I kapittelet *Homo Interpes in Bivio: Cranach and Luther* er det sistnevnte Koerner legger til grunn for sin tolkning. Den vesentligste formale forskjellen er at de to figurene fra Gotha-typen er smeltet sammen til *ett* menneske i Prag-typen. Den tvilrådige sitter på en stubbe midt mellom *Lov og Evangelium* – ansiktet er vendt en vei og bena en annen. Kroppsspråket gir tydelig uttrykk for den knipen han befinner seg i. Uansett hvor fast bestemt han er på å følge Kristus under evangeliet, er kroppen fremdeles underkastet fysisk begjær og den ublide skjebne som loven representerer. Figurene har fått "merkelapper", det tvilende mennesket har fått betegnelsen *menneske uten nåde*. I maleriets underkant er det tilføyd bibelvers med ord fra Paulus' brev, som var svært sentral i Luthers tidlige bibelstudier.¹⁶¹ Paulus forklaring er at mennesket kan være *både* syndig og frelst – det åndelige menneske sier ja til Guds lov, samtidig som det er fanget under syndens lov.¹⁶² Betegnelsen menneske uten nåde betyr ikke nødvendigvis at han er fordømt, bare at han enda ikke er forløst fra synden.¹⁶³ Derfor skildres hans dilemma som et valg mellom det gode og det onde. For Luther var det viktig å presisere at loven var like nødvendig som evangeliet. Fordi mennesket ikke var i stand til å overholde loven, ble det bevisst sin

¹⁵⁸ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 381.

¹⁵⁹ Illustrasjon 23. I Gotha-versjonen av tresnittet fra 1530 ser vi mennesket som ikke har *valgt* frelsen, men likevel gjennom sin tro passivt mottar Guds nåde symbolisert gjennom blodet som strømmer ned på ham fra Kristus på korset; Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 278, 293. Luthers ord er treffende: "Tror du, så har du. Tror du ikke, så har du ikke".

¹⁶⁰ Illustrasjon 25. *Lov og Evangelium*, Prag-typen.

¹⁶¹ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 270.

¹⁶² Rom 7, 22-25; Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 285. Luthers tolkning av kristendommen er preget av et dialektisk grunnsyn, et syn på verden og mennesket som noe dobbelt og tvetydig i forhold til det hellige. Formuleringen *simul iustus et peccator* – samtidig rettferdig og synder – sammenfatter denne siden av Luthers tenkning.

¹⁶³ At det i Prag-typen ikke er noen blodstråle som forbinder Kristus på korset og det tvilrådige mennesket, kan være med på å underbygge fortolkning om at han enda ikke er forløst fra synden.

egen syndighet og måtte erkjenne behovet for Guds nåde.¹⁶⁴ De to motstående bildene i Prag-versjonen veves sammen til en dialog hvor meningsinnholdet er avhengig av innbyrdes forståelse. Her skildres åpenbart synderen som aktivt kjemper en moralsk kamp med seg selv for å kunne ta det rette valg. Det råder allmenn enighet om at dette motivet har klare referanser til en av renessansekunstens ofte benyttede mytologiske skikkelser – *Herkules ved veiskillet*.¹⁶⁵ Dilemmaet er om han skal velge dydens vei og den smale sti eller syndens fristelser? Koerner hevder at ikonografien i Prag-typen er bedre egnet til å illustrere mennesket som lider "valgets kval" og blir trukket mellom det gode og det onde, enn Gotha-typen. Bruken av sekulære motiv i allegoriske moralske fremstillinger – gjerne med bakgrunn fra den gresk-romerske mytologi – var svært utbredt i renessansen. Velkjent var også *Psychomachia* – kampen om sjelen – et allegorisk læredikt som skildret lastenes kamp mot dydene.¹⁶⁶ Slik sett var det ikke noe særegent ved at Cranach d.e. brukte det verdslige motivet Herkules i en kristen kontekst, det var et billedskjema samtidens mennesker var kjent med og forsto betydningen av. Koerners fortolkning er innenfor rammen av renessansen nye menneskesyn om individets frihet til å ta beslutninger i overensstemmelse med sitt eget selvbilde og begrepet *selvet*.¹⁶⁷ Følger man Luthers tankegang, var mennesket rett og slett ikke i stand til å velge det rette, derfor vil diskusjonen mellom ham og Erasmus fra Rotterdam (1466-1536) over *viljens frihet* spille en vesentlig rolle i den videre redegjørelsen.¹⁶⁸

¹⁶⁴ Rom 7,7

¹⁶⁵ Leo Hjortsø, *Greske guder og helter* (Oslo: Pax Forlag, 2005), 159-171. Herkules var den store folkehelten i gresk-romersk mytologi. Han var halvt menneske og halvt gud, en *hero* fordi han hadde Zevs til far. Han er best kjent gjennom mytene om de tolv arbeidsoppgavene han ble satt til av kong Eurystheus, men har også en annen side enn den stridskjempens heltesagnene skildrer. Forståelsen av Herkules vesen endret seg gjennom århundrene. Fra å bli oppfattet som en villstyring, ble han et eksempel på det moralsk riktige. I Xenophon (428-354 f.Kr.) *Erindringer om Sokrates* gjengis en fortelling av sofisten Prodikos. Allegorien handler om den unge Herkules som har gått seg vill, og ved en korsvei der han er i tvil, møter han to kvinner som begge oppfordrer ham til å følge seg. Kvinnene, som viser seg å være *Kakia* og *Arete* (*Lasten* og *Dyden*), tilbyr å ledsage ham på hver sin vei. Lastens vei vil føre til et liv i lykke og overflod, mens dydens vei vil føre til slit og besvær. Dydens vei er fri for sanselige nytelser, men til gjengjeld fører valget til god samvittighet og evig salighet etter døden. Hvilken vei velger Herkules? Xenophon avslutter beretningen før han har rukket å ta sitt valg, men i samtiden var ingen leser i tvil om resultatet av heltens vurderinger. Det var dyden som gikk seirende ut av striden om Herkules livsvei.

¹⁶⁶ James Hall, *Hall's Dictionary of Subjects Symbols in Art* (London: John Murray, 1974), 336. *Psychomachia* ble skrevet av den spanske dikteren Prudentius (348-405 evt.) på latin. Han var en nyskaper innenfor den kristne litteratur, og hans innflytelse i middelalderen var betydelig.

¹⁶⁷ <http://snl.no/selvet> Selvet er en sentral og unik side ved menneskets personlighet, karakterisert ved individets organiserte og varige opplevelser av egen identitet. Innenfor personlighetspsykologien er selvet et nytt men sentralt begrep. Det fremheves at mennesket til enhver tid forsøker å handle i overensstemmelse med sitt eget selvbilde, og at realisering av iboende muligheter er en fundamental drivkraft.

¹⁶⁸ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 273; Rasmussen, *Luthers reformasjon*, 68-81. Luthers tanker om menneskets vilje og fornuft finnes i hans såkalte korsteologi – *theologica crucis* – og teserekkene fra disputasjonen i Heidelberg.

Viljens frihet

Erasmus var en nederlandsk teolog, og en av humanismens mest betydningsfulle menn. Han var som Luther kirkekritiker, men ønsket ingen revolusjon, bare reformer innenfor romerkirken. Luther og Erasmus viste til å begynne med respekt og forståelse for hverandre, etter hvert utviklet det seg likevel åpen splid mellom dem. Erasmus så med gru på Luthers propagandaform, brudd med den kirkelige tradisjon og ensidige kristendomstolkning. I *Avhandling om viljens Frihet* fra 1524 retter han et angrep mot Luther og hans fornektelse av menneskets egen vilje til frelse.¹⁶⁹ Mange av de humanistiske idealene var allerede formulert i Bibelen: Tanken om alle menneskers likeverd, ethvert menneske er en enestående skapning, nestekjærlighet og barmhjertighet. Reformatorene som dukket opp i første halvdel av 1500-tallet – Luther, Zwingli og Calvin – delte nok neppe helt humanistenes nye syn på mennesket. Men vissheten om at mennesket hadde en personlig dimensjon, gjorde at det enkelte individs gudsforhold ble satt i sentrum.¹⁷⁰ Gudsforholdet var personlig, den troende var ikke lenger avhengig av det komplekse geistlige hierarki av munk og prester for å komme i kontakt med Gud. Enhver troende kunne nå Gud uten hjelpemiddel – *Gott ohne Mittel*.¹⁷¹ Romerkirken baserte derimot frelsen på en troende som aktivt skulle gjøre gode gjerninger og botshandlinger. Tanken var at frelse ikke kunne oppnås uten kirkens seremonier og ritualer som en "hjelpende hånd". For Luther var frelsen ene og alene et spørsmål om tro – *sola fide* –

¹⁶⁹ Begrepet *viljens frihet* er vanskelig å forklare på en lettfattelig måte, og jeg har søkt mange ulike kilder. Det er fra boken Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 278, 292, 298, 322 og bloggen til Anders Woje Ellingsen <http://takkgud.blogspot.no/2011/10/reformasjonens-stridssprsmal.html> jeg har fått grunnlaget til min forklaring. For Erasmus som humanist var det helt avgjørende å sikre en plass for menneskets vilje når det gjaldt spørsmålet om frelse. Han la seg på samme linje som middelalderens teologer, og mente at den troende selv måtte ha *noe* å bidra med. Han mente at etter syndefallet, hadde Gud gitt mennesket frihet til å velge å gjøre ondt eller godt. For å oppnå frelse og evig liv måtte mennesket lykkes med å fortrenge viljen til å gjøre det onde. Dette standpunktet viser tilbake på romerkirkens ståsted om at mennesket selv var ansvarlig for frelsen gjennom gode gjerninger, sakramenter, botsøvelser, pilegrimsreiser og kjøp av avlatsbrev. I 1525 kom Luther med et motsvar – *Om den trellebundne Vilje* – i hvilken han konsekvent avviste at den gode viljen kunne tillegges noen som helst vekt når det gjaldt spørsmålet om tro og frelse. For Luther var evangeliet og troen grunnsteinene i kristendommen, og frelse kunne oppnås gjennom tro alene – *sola fide*. Selv om mennesket til enhver tid fulgte samfunnets juridiske lover og oppførte seg i tråd med de gjeldende moralske og etiske normer, var ikke det en målestokk for at viljens frihet nødvendigvis valgte det gode. Ingen kunne tenke en god eller ond tanke på fritt grunnlag. For Luther var det å tro tillitsfullt det samme som å akseptere at Guds ånd virket gjennom den troende. At mennesket ble gjenstand for Guds styring gjennom tro, førte nødvendigvis til ønsket om å ville det gode; Inge Lønning, "Oppgjøret med Erasmus". I *Martin Luther: Verker i utvalg*, ved Sigurd Hjelde, Inge Lønning og Tarald Rasmussen, 113–352. (Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980). Kapittelet gir en grundig forklaring på Erasmus' og Luthers ulike standpunkt.

¹⁷⁰ Tim Jensen, Mikael Rothstein og Jørgen Podemann Sørensen, *Gyldendals Religionshistorie: Ritualer, Mytologi, Ikongrafi* (København: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag A.S, 1994), 281. Luthers lære om det allmenne prestedømmet innebar at enhver kristen kunne lese Skriften ut fra seg selv, selv stå for sakramentene, også være sin egen prest.

¹⁷¹ Illustrasjon 5. En visuell fremstilling av Luthers tanker om "forenkling" av den religiøse praksisen, sett i lys av katolikkenes geistlige hierarki, sakramenter og botshandlinger. Frelsen var et spørsmål om tro alene, i motsetning til katolikkenes syn: Ingen frelse uten kirke; Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 291-292.

det var et gjennomgripende brudd med romerkirken.¹⁷² Et interessant trekk ved Prag-typens formale struktur og ikonografi er fjellene i bakgrunnen som er en allegorisk fremstilling av *lasten og dyden*. Å skildre veien til Gud som stien opp til *Dydens fjell*, er ifølge Koerner å anse som en bekreftelse på at gode gjerninger fører til frelse – en fortolkning av *Lov og Evangelium* som var stikk i strid med Luthers intensjoner. For å gjøre forvirringen komplett blir *mennesket* identifisert gjennom figuren Herkules – en beslutningsdyktig helt som absolutt ikke har noe til felles med Luthers negative syn på mennesket og viljens frihet.¹⁷³ Hvordan forklarer Koerner disse motstridende fakta? Hans første moment er at Cranach d.e. helt bevisst bearbeidet det hedenske motivet og satte det inn i en kristen kontekst, fordi det var et billedskjema samtidens mennesker forsto betydningen av – det rette moralske valg. Han henviser til Aby Warburg for å understøtte dette, og påpeker at Luther hadde for vane å forandre hedenske temaer – som han for øvrig i utgangspunktet sterkt mislikte – slik at de ble tilpasset hans egen propaganda.¹⁷⁴ Spørsmålet om menneskets frihet innenfor etiske og erkjennelsesmessige problemstillinger var et omstridt tema, noe diskusjonen mellom Luther og Erasmus er en bekreftelse på.¹⁷⁵ På den ene siden "frigjorde" Luther den troende gjennom sin lære om det allmenne prestedømmet, på den andre siden hevdet han hardnakket at mennesket var ute av stand til å leve et moralsk riktig liv i tråd med Guds vilje. Det *veiskillet* Prag-versjonen skildrer er å anse som en gjenspeiling av reformatorens holdning til, og engstelsen for i hvor stor grad renessansemenneskets gryende følelse av individualitet kunne påvirke det rette kristne liv. I den sammenhengen må bildet ses som en understrekning av Luthers syn: At troen på et individuelt valg mellom det gode og det onde – her visualisert ved Herkules og referanser til lasten og dyden – var utopisk. En påstand skildringen av loven i Prag-versjonen underbygger. Selv om Moses mottar steintavlene fra Guds hånd – synder likevel Adam og Eva ved å spise frukten fra kunnskapens tre. Konsekvensen er billedliggjort ved synderen i kisten. Luthers syn var at De ti bud ikke tilbød mennesket et reelt veivalg, men ledet tvert imot lukt til helvete.¹⁷⁶ Under evangeliet derimot har mennesket allerede funnet den rette vei ved hjelp av Guds nåde – og det uten å ha måttet ta et valg. Etter Luthers mening

¹⁷² Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 271, 277, 292.

¹⁷³ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 394.

¹⁷⁴ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 395. Boken det refereres til er *The Renewal of the Pagan Antiquity: Contributions to the Cultural History of the European Renaissance* (Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and Humanities, 1999), 597-698.

¹⁷⁵ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 277, 278. Erasmus hentet støtte for sitt standpunkt i Bibelen for livets veivalg. Se Matt 7, 13-14 og Luk 13, 23-24. Hvis viljen var bundet og ikke fri, kunne mennesket ikke regnes ansvarlig for sine handlinger. Etter Luthers mening, derimot, kunne viljen overhodet ikke tillegges vekt i spørsmålet om tro og frelse.

¹⁷⁶ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 394.

manglet mennesket kraften til å velge det gode, noe Cranach d.e. prøver å skildre på en billedlig måte ved å fremstille mennesket som en kraftløs antihelt, og *ikke* som mytologiens Herkules. For Luther får allegorien Herkules ved veiskillet sin verdi som pedagogisk verktøy ved at mennesket – antihelten – erkjenner sine begrensninger. Paulus skriver i sitt brev til romerne: "For ikke noe menneske blir rettferdig for Gud på grunn av gjerninger som loven krever. Ved loven lærer vi synden å kjenne."¹⁷⁷ For Luther var det å tro tillitsfullt – *sola fide* – det samme som å anerkjenne at Guds ånd virket gjennom hvert enkelt menneske.¹⁷⁸ At mennesket ble gjenstand for Guds styring gjennom tro, førte nødvendigvis til ønsket om å ville det gode. Mennesket vil alltid befinne seg et sted mellom to ytterpunkter – slik Herkules personifiserer dilemmaet ved å bli trukket mellom det gode og det onde – et vekselspill i en evigvarende prosess.

Kristendommen ved veiskillet – propaganda og antitetiske billedpar

Koerner gir en sammensatt forklaring på hvorfor Prag-typen var godt egnet til å formidle budskapet om det rette valg i en historisk situasjon han betegner som et religiøst vendepunkt og en troskrise. Reformasjonsskampen var en religiøs krise som gjennomstrømmet og skapte splittelser i alle samfunnslag. Gjennom sitt didaktiske verktøy *Lov og Evangelium* satte Luther negative likhetstegn mellom romerkirken og loven, for så å vise betrakteren motstykket, at den nye tro var knyttet positivt til evangeliet. Jeg har nevnt at både *Ars Moriendi* og polemiske flyveblad som *Passional Christi* og *Antichristi* kan regnes som modell. Slik antitetiske billedpar var strukturert, skulle motsetninger som det gode og det onde settes opp mot hverandre. Gjennom en åpenbar og symmetrisk fastsatt struktur, skulle leseren ved skrittvis sammenligning av billedparene komme frem til en avgjørelse. Billedparene fra *Passional Christi* og *Antichristi* formidler et tydelig budskap gjennom sin folkelige forenkling. Bruken av symmetri og antitetiske billedpar for å visualisere romerkirken som en parodi på og motsetning til Kristi lære, var utbredt i reformasjonens flyveblad. Den kritiske undertonen og polemikken som viste tilbake på romerkirken, var fullstendig tydelig ved hjelp av sin velkjente antitetiske form.¹⁷⁹ Prag-versjonen med sin referanse til Herkules ved veiskillet er i bunn og grunn også et propagandaverktøy. Kan det tenkes at det er så enkelt som Warburg hevdet, at Luther mislikte hedenske figurer og motiv, men likevel benyttet dem ved først å tilføre en personlig vri for å kunne formidle sin propaganda på en lettfattelig måte til så mange som mulig? Sett på den måten var bruken av Herkules en relevant påminnelse til

¹⁷⁷ Rom 3,20

¹⁷⁸ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 285.

¹⁷⁹ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 403.

samtidens mennesker om at de selv og kristendommen sto ved et veiskille, hvor valget de tok kunne medføre både personlige og samfunnsmessige endringer.¹⁸⁰ Følelsen av det dilemmaet Herkules befinner seg i, er ment å skulle overføres til betrakter. Det var fritt å velge den nye evangeliske tro, men valget måtte foretas helt på egen hånd uten rettledning hverken fra tradisjon eller myndighet – slik ble Herkules et bilde på en som valgte den rette vei. Paradokset her er at det valget som ble tatt i selvstendighet, innbefattet å benekte at det fantes noen som helst frihet. Ved å avvise at frelse var mulig gjennom gode gjerninger – men kun hvis Gud tilbød den – sa mennesket samtidig nei til individuell valgfrihet.

Den humanistiske arven – kunstnerens selvilde

I kapittelet *Self and Epoch* beskriver Koerner hvordan selvportrettet kan ses som en gjenspeiling av kunstnernes endrede status og synet på mennesket i renessansen. Kunstnere som Albrecht Dürer (1471-1528) og Lucas Cranach d.e. var begge blitt påvirket av humanistenes tankegods. Cranach d.e. skal ha vært 29 år gammel da han reiste til Wien i 1501, hvor han ble frem til 1504. Der knyttet han kontakt med ledende humanister, og stiftet bekjentskap med nye kulturelle strømninger og synet på mennesket som alle tings målestokk.¹⁸¹ Slike tanker banet veien for ideen om kunstens egenverdi, det nye tankesettet bidro til at kunstnernes plass og rolle i samfunnet endret seg. Den nye håndverkeren – *individualisten* – begynte å vise seg frem og signere sine verk. En kollektiv tilhørighet til lauget var ikke lenger fremtiden. Man prøvde å frigjøre seg fra normer og dogmer ved å vise sitt *geni* i form av kreativitet, individualitet og progressivitet.¹⁸² Humanismens ideer satte preg på det formale og det innholdsmessige i kunsten, den utviklet seg mot et naturalistisk formspråk i tråd med de klassiske forbilder. Motivene ble mer verdsliggjort, og kunne hente

¹⁸⁰ Cranach d.e.s komposisjon avspeiler ikke bare det enkelte menneskets valg, men også viktige hendelser i årene 1529 og 1530 for Luther og hans sak. Under religionssamtaler i Marburg om forståelsen av nattverden brøt tilslutt Luther samarbeidet med Zwingli fordi de ikke kom til enighet. Samme år under riksdagen i Speyer nedla de evangeliske stender protest mot forsøket på å hindre reformasjonen – derav navnet protestantisme. Johan den trofaste, kurfyrste fra 1525, organiserte den første luthersk-evangeliske statskirke i Sachsen. Han var Luthers fremste talsmann på riksdagen. I 1530 ble *Confessio Augustana* lagt frem på riksdagen i Augsburg.

¹⁸¹ *Dictionary of the History of Ideas (DHI)*, s.v. "Renaissance Humanism" skrevet av Nicolai Abbagnano (New York: Charles Scribner's Sons, 1973-74), 4:130-131. Ifølge filosofen Protagoras var mennesket alle tings målestokk, og ble betraktet som et *mikrokosmos* og følgelig en gjenspeiling av eller mønster på Guds guddommelige orden – *makrokosmos*. Derfor skulle kunsten fremstå like skjønn og sann som naturen selv. De italienske humanistene søkte tilknytning til og forbilde i antikkens klassiske kultur og dannelsesidealer, med formål om gjenfødelse av dens kultur og menneskeilde.

¹⁸² McGrath, *Reformation Thought*, 40. Jacob Burckhardt, sveitsisk kultur- og kunsthistoriker, var en av dem som hevdet at renessansen ga liv til den moderne tid og at menneskene begynte å se på seg selv som individualister. I renessansen frigjør kunstneren seg fra laugstradisjonen og mønsterbøker blir oppfattet som uselvstendig etterligning. Kunstnerens status knyttes til begrepet *geni*, og brukes om kunstnerens skaperkraft, hans evne til å tenke nytt og utnytte sin fantasi. Kunstteoretikeren Alberti (1404-1472) argumenterte for at de som virkelig behersket kunstens regler, var å anse som genier sendt fra Gud.

sine emner fra antikkens mytologi og historie – i tillegg til tradisjonelle religiøse motiv.¹⁸³ Humanistene la stor vekt på de kvaliteter som kjennetegnet at mennesket hadde en verdi i seg selv, og evnen til fornuftig tenkning. Et slikt tankesett bygget på antikkens tro på *menneskets muligheter*, og det ble betraktet som *fritt, verdifullt og uavhengig*. Cicero mente, at mennesket kunne skilles fra andre skapninger ved sin evne til å bruke og utvikle eget intellekt. Dette assosierte humanistene med at verdighet, ansvarlighet og moral kunne læres og oppnås gjennom studier av de frie kunster – *studia humanitatis*.¹⁸⁴ Det er innenfor et slikt tankemønster med fokus på begrepene *selvet* og *valg* Koerner avslutningsvis ønsker å vise at kunstnerens ego etter hvert dreide seg vekk fra renessansens tanker om geniet og det individuelle. Tidsånden endret seg mot et mer ydmykt syn på mennesket som ett blant mange – uansett stand, stilling eller evner. Dette illustrerer forfatteren ved hjelp av to selvportrett, henholdsvis av Dürer og Cranach d.e.

Selvets tilsynekomst i selvportrettet

Koerner forklarer hvordan Albrecht Dürers (1471-1528) oeuvre gjenspeiler kunstnerens endrede status og selvbilde i renessansen, spesielt gjennom selvportrettet.¹⁸⁵ Hans berømte idealiserende selvportrett fra 1500 er komponert som et kristent *vera icon*, sannsynligvis utført slik for å understreke at hans talent var å anse som en gave fra Gud.¹⁸⁶ Signaturen AD er mer enn hans monogram, initialene kan like godt leses som *Anno Domino* – i det Herrens år. Dürer hevdet, at selv om den enkelte kunstner gjennom øvelse kunne bli dyktigere, ville man nødvendigvis ikke lykkes i å bli en mester. I et manuskript fra 1512, understrekte han at bilder var en velsignelse for menneskeheten, derfor skulle de kunstnere som måtte streve for å bli dyktige, rett og slett slutte å male. Begrunnelsen var at en innflytelsesrik kunstner – slik

¹⁸³ Geir Winje, *Guddommelig skjønnhet: Kunst i religionens tjeneste* (Oslo: Universitetsforlaget, 2001), 130. Antikkens hedenske myter og persongalleri ble ikke lenger betraktet negativt, og motiv med mytologiske tema fant veien inn i kunsten.

¹⁸⁴ *Dictionary of the History of Ideas (DHI)*, s.v. "Renaissance idea of the dignity of man" skrevet av Charles Trinkaus (New York: Charles Scribner's Sons), 4:137

¹⁸⁵ Illustrasjon 26. Koerner, *The Meaning of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 53, 63. Dürer foretok flere reiser til Italia – den første i 1494/1495 – og var påvirket av kunstnere som Mantegna, da Vinci, Rafael og G. Bellini. Han var opptatt av menneskekroppens proporsjoner, og arbeidet i humanistenes intellektuelle ånd.

¹⁸⁶ *The Meaning of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 53, 80-81. Koerner knytter begrepet *vera icon* seg opp mot et annet begrep, det greske *acheiropoeitos* som betyr skapt uten hender. *Vera icon* kan tilbakeføres til legenden om Veronikas svetteduk. Hun var en hedensk, from kvinne fra Jerusalem, og skal ha blitt så beveget ved synet av Jesus som segnet om under korset på vei til Golgata, at hun ga ham hodekleidet sitt slik at han kunne tørke pannen fri for blod og svette. Da hun fikk det tilbake, så hun at hans ansiktstrekk mirakuløst hadde satt sitt avtrykk. Selv om hendelsen ikke er nevnt i de kanoniske evangeliene, anså man i middelalderen likevel at navnet Veronika – *vera ikon* – ut fra navnetydningen viste til den sanne representasjon av Jesus. Et gammelt bilde fra 1100-tallet som befant seg i Peterskirken frem til plyndringen av Roma i 1527, ble identifisert som Veronikas svetteduk. Legendene er også knyttet til flere andre bilder, som betraktes som undergjørende relikvier fordi de viste Kristus sanne ansikt; Winje, *Guddommelig skjønnhet*, 109.

som han selv – var født med et naturlig talent som skrev seg fra guddommelig inspirasjon – det kunne ikke læres. Ved selv å anerkjenne sitt talent som en gave fra Gud, legitimerte han yrket sitt ved hjelp av teologi samtidig som han satte seg selv over andre mennesker.¹⁸⁷

Gjennom å benytte selvportrettet som medium og en komposisjon som kunne tilbakeføres til et vera icon, kan man anta at Dürer lyktes med å formidle sitt budskap. I kraft av sin originalitet og skaperevne var han i egne øyne hevet over de middelmådige kunstnerne som strevde etter å lykkes. For Dürer var verket først og fremst en gjenspeiling av egen guddommelig skaperkraft, slik kommer selvet til syne i kunstverket.¹⁸⁸

Det er et faktum at signaturen var viktig for renessansekunstneren. At kunstneren malte sitt selvportrett og la vekt på en egenartet signatur, gjør at vi for ettertiden får et innblikk i kunstnerens selvbylde. Portrettet må anses som en form for illusjonistisk selvbiografi – bilde og signatur refererer til kunstneren sett med hans egne øyne – samtidig som det formidler en idé om at det er slik han ønsker å bli oppfattet.¹⁸⁹ For Cranach d.e. var det nok like viktig som for Dürer å benytte en egenartet og "talende" signatur. I 1508 ble han tildelt sitt eget våpenskjold av Fredrik den vise. Det var en buktende slange med utspilte flaggermusvinger, en ring med edelsten i munnen og krone på hodet. Hans tidligste bilder var signert med initialene LC, men etter hvert gikk han over til å bruke våpenskjoldet som signatur.¹⁹⁰

Koerner hevder at kunstnerens ego etter hvert dreide seg vekk fra renessansens tanker om geniet og det individuelle, og over mot et mer ydmykt selvbylde. Hva med Cranach d.e.s syn på seg selv som kunstner? Samsvarer det med Dürers og renessansekunstnerens selvbylde? Hvis ikke, hvordan kommer det i tilfelle til uttrykk? Cranach d.e.s selvportrett finner vi i den monumentale altertavlen i Weimar.¹⁹¹ Motivet er som *Lov og Evangelium* – om noe omstrukturert – og har Gotha-versjonen som forelegg. Livstreet er byttet ut med Kristus på korset og scenen med teltleiren er flyttet. Moses og kobberslangen er nå plassert i bildets høyre del. I denne scenen får hele den reformatoriske troslæren et billedlig uttrykk. Mer enn 50 år har gått siden Dürer malte sitt selvportrett, noe som er et viktig poeng for Koerner når

¹⁸⁷ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 45-46.

¹⁸⁸ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 317.

¹⁸⁹ Adams, *The Methodologies of Art*, 117.

¹⁹⁰ Illustrasjon 27. Man har studert utviklingen av Cranach d.e.s signatur, fra de enkle initialene LC til den forseggjorte dragen. Fra 1537 begynner dragen å se annerledes ut. I stedet for at vingene er utspilt, legges de heretter ned langs kroppen. Man vet ikke hva som var årsaken til forandringen, men det har vært spekulert i om det hadde en sammenheng med sønnen Hans' død samme år.

¹⁹¹ Illustrasjon 28. Altertavlen befinner seg i St. Peter og Paulus' kirke i Weimar, hvor kunstneren tilbrakte det siste året av sitt liv. Det er noe uklart hvor mye arbeid han personlig utførte, da altertavlen er datert 1555. Da hadde kunstneren allerede vært død i noen år. Sannsynligvis er det sønnen Lucas Cranach d.y. som sammen med verkstedet har ferdigstilt altertavlen. Trolig har Cranach d.e. selv stått for selve utformingen av motivet.

han setter bildene opp mot hverandre med selvet som bakteppe. Forfatteren hevder at intensjonen bak selvportrettets budskap har forandret seg frem mot slutten av den tyske renessansen – tidsånden er en annen – derfor gjenspeiler portrettet av Cranach d.e. et nytt intellektuelt og kulturelt klima. Til høyre for korsfoten har maleren skildret seg selv sammen med Luther, han har inntatt plassen til *mennesket* i Gotha-typen. Døperen Johannes er også tilstede i samme gruppe.¹⁹² Det vi ser på bildet er en person som allerede var død da Jesus ble korsfestet, og to som ikke ble født før nærmere 1500 år etter hendelsen fant sted. Å skildre samtidens mennesker sammen med fortidens på samme religiøse bilde, var en uvanlige komposisjonen. På denne måten blir vi fortalt at det ikke er et bilde som bare vil fremstille hva som skjedde den gang da Kristus ble korsfestet, men vil understreke at noe også skjer her og nå. Cranach d.e. og Luther er mer enn illustrasjoner, de hører med i det totale budskapet. Forsamlingen i Weimar kunne ta del i den historiske hendelsen som var skildret, samtidig som de kunne identifisere seg med bysbarnet Cranach d.e. i det øyeblikket han mottar Guds nåde. Luther er skildret med Bibelen oppslått i venstre hånd, mens han med høyre hånd peker ned i boken.¹⁹³ Vinkelen er slik at betrakter kan lese det som står skrevet, og selvfølgelig er teksten på tysk og ikke latin.¹⁹⁴ Cranach d.e. har blikket rettet mot oss, og har foldet hendene i bønn. En detalj vi kjenner igjen fra Gotha-typen er blodstrålen, som her treffer kunstneren midt på issen. I tillegg sildrer blodet fra Jesu føtter nedover korstreet hvor kunstnerens har satt sin signatur – den bevingede slange. Blodstrålen er velkjent fra middelalderens ikonografi, det uvanlige i dette bildet er retningen den tar. Tidlige bilder kunne vise blodet som strømmet fritt nedover korstreet for så å treffe den gjenoppstående Adam. Senere ble motivet vanligvis skildret slik at blodstrålen rant direkte ned i nattverdskalken. Gjennom den ikonografien fikk romerkirken understreket sin offisielle teologi – det var *kirken* som formidlet nåden. Den direkte blodstrålen gir oss annen forklaring, nåden går direkte fra Kristus til hvert enkelt menneske, det er ikke nødvendig med formidlende ledd mellom Gud og menneske. At kunstneren lot seg avbilde slik, uttrykker at han identifiserte seg med Luthers tankeverden, ifølge Koerner.

Hvilke endringer mener Koerner at selvportrettet har gjennomgått i årene mellom 1500 og 1553? Dürers selvforherligende portrett er ifølge Koerner både et symbol på

¹⁹² Vanligvis er det disippelen Johannes og Jomfru Maria vi finner ved korset.

¹⁹³ Illustrasjon 29.

¹⁹⁴ Danielsen, *Reformasjonen i bilder*, 49-53. At Bibelen var på folkespråket tysk og ikke latin var svært viktig for Luther. Slik kunne flere lese selv uten å være avhengig av kirken eller prestens tolkning. Teksten er en samling utvalgte skriftsteder – Hebr 4,16, Joh 3,14 og 1,7 – som ytterligere er med på å belyse bildets budskap.

renessansekunstnerens ego og humanistenes syn på menneskets frie vilje. Selvet kommer til syne gjennom leken med initialene A D og referansen til vera icon. Slik kunstneren velger å skildre seg selv, råder det liten tvil om at selvbildet er polert – hans syn på seg selv er utvilsomt som en guddommelig og geniforklart kunstner. Selvportrettet av Cranach d.e. er et motstykke til Dürers idealiserende fremstilling. Maleren er skildret som et menneske blant mange – symbolisert ved at han har inntatt Adam – synderens – plass ved korset. Det er hverken attributter eller andre hentydninger til at han er en anerkjent kunstner, bortsett fra signaturen – *slangen* – som har en dobbelt betydning i dette bildet. Forfatteren mener den måten Cranach d.e. er fremstilt på, er å anse som slutten på en estetikk som hadde feiret bildets kraft som et produkt av et personlig, egenartet talent. I altertavlen fra Weimar er det Luther som er hovedpersonen, eller "helten" slik Koerner beskriver ham. Han fremstilles som et motstykke til Moses, og kunstneren ser ut som han har funnet seg til rette som reformatorens følgesvenn i troen.¹⁹⁵ Betrakter kan ikke være i tvil om at kunstneren har mottatt Guds nåde. I tillegg til blodstrålen er de to referanser til slangen og dens betydning for frelse. Den ene slangen som berøres av Kristus blod er kunstnerens monogram ved den korsfestedes føtter, den andre er en del av scenen med Moses og kobberslangen. Her har den som malte bildet sinnrikt plassert en slange rett over hodet til Cranach d.e.¹⁹⁶ I evangeliet etter Johannes sammenlignet Jesus sin egen korsfestelse og følgene av den med slangen i ørkenen. Slik israelittene fikk livet tilbake når de så på slangen, slik skal mennesker som ser Jesus korsfestet ha evig liv. På denne måten befester Koerner sin fortolkning, den er grundig underbygget og høres tilforlatelig ut. Likevel er det et tankekors, at det sannsynligvis var sønnen Lucas Cranach d.y. i samarbeid med verkstedet som har portrettert den avdøde kunstneren på denne måten. Med tanke på hvor fleksibel Cranach d.e. var med hensyn til valg av oppdrag, var det en av grunnene til at han ble både en svært rik og anerkjent kunstner – både for romerkirkens tilhengere og for Luthers meningsfeller. Kan det tenkes at en dreven forretningsmann som forvaltet sin arv, visste å utnytte farens verdi som reklame for verkstedet sitt?¹⁹⁷

Faghistorisk sammenheng – konklusjon

Hvilken forskningstradisjon kan Koerner plasseres innenfor? Når det gjelder den teologiske forklaringen er den helt i tråd med Thulins. Jeg har vist at han favner vidt når han skal

¹⁹⁵ Koerner, *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*, 406-410.

¹⁹⁶ Illustrasjon 29. Ser vi nøye etter, er også Luther avbildet med en slange over sitt hode.

¹⁹⁷ Bodo Brinkmann, "The smile of the Madonna: Lucas Cranach, a Serial Painter", i *Cranach* (London: Royal Academy of Arts, 2008), 26.

redegjøre for motivet *Lov og Evangelium* ved å sette det inn i ulike kontekster. Gjennom å knytte motivet opp mot Luthers innstilling til bruken av bilder, hevder han at motivet kan klassifiseres som merckbild. I tillegg forklarer han inngående forskjellen mellom romerkirkens og Luther syn på frelse. Der Thulin gir en beskrivelse av teologien kun som en gjenspeiling av Luthers dogme – frelse gjennom tro alene – har Koerner ulike innfallsvinkler. Han griper fatt i begrepet geni, og kunstnerens talent forstått som en gave fra Gud. Videre går han dypere inn i renessansens nye menneskesyn og humanistenes tanker om menneskets frie vilje. Der Koerner knytter Prag-typen opp mot dette begrepet, nevner Thulin det bare som en av motivets tre grunntyper og diskuterer heller ikke Erasmus og Luthers ulike syn. Resultterer så metodebruken – semiotikk kontra ikonologi – i noen forskjeller?

Som ikonologi er også semiotikken en lære om tegnenes betydning, likevel har de ulikheter. Bal og Bryson hevder i artikkelen "Semiotics and Art History" at ikonografisk analyse egentlig ikke befatter seg med annet enn gjenbruk av tidligere former, mønster og figurer, og derfor ikke kan likestilles med intertekstualitet. For å underbygge dette pekes det på noen vesentlige momenter som skiller dem fra hverandre. Et er at den ikonografiske analysen har for vane å benytte et forutgående verk som norm for hvilke former senere kunstnere kunne eller burde benytte. Ved å skape sin egen versjon med utgangspunkt i en tidligere kunstners verk, vil den yngre kunstneren erklære sin troskap og kunstneriske bånd til en aktet forgjenger. Forfatterne hevder at synet på en slik "passiv" påvirkning ikke nødvendigvis er den allment rådende. Baxandall argumenterer for at påvirkning fra tidligere kunstnere kan gi ulike utslag i ny kunst. Det eksemplifiserer han gjennom Picassos (1881-1973) kubistiske portrett av kunsthandleren Kahnweiler fra 1910. Picasso var påvirket av malemåten til Cézanne (1839-1906), og hadde anledning til å studere maleriene hans både hos sin kunsthandler og på ulike utstillinger tidlig på 1900-tallet. Måten Picasso formalt forholdt seg til sin forgjenger på i sine verk, skulle også få betydning for hvordan ettertidens kunstkennere så på og anerkjente Cézannes kunstneriske uttrykksmåte.¹⁹⁸ Baxandall velger med andre ord å se en senere kunstners verk som en aktiv inngripen i det kunstneriske materialet han har tilgjengelig, og ikke bare som en "passiv" påvirkning av tidligere kunstners verk.¹⁹⁹

¹⁹⁸ Michael Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures* (Yale University Press: New Haven and London, 1985), 58-62. Det er et faktum at Cézannes kunst var misforstått og undervurdert av publikum under det meste av hans levetid. Hans betydning for malerkunsten ligger i at han "strammet opp" billedflaten ved hjelp av form og farge. Han var opptatt av linjens verdi, og reduserte formene geometrisk mot kubens, sylindren og kjeglen. Cézannes malerier kom til å bli en inspirasjonskilde for kubistene tidlig på 1900-tallet. Dermed endret også synet på Cézannes kunst seg til det positive.

¹⁹⁹ Bal og Bryson, "Semiotics and Art History", 206.

Et annet aspekt ved det å likestille ikonografi og intertekstualitet dreier seg om verkets innhold. I samsvar med Bal og Brysons syn, unngår vanligvis en ikonografisk analyse å forholde seg til meningsinnholdet i det motivet kunstneren overtar. Det å låne et motiv fra en annen kunstner kan ikke nødvendigvis sidestilles med at også meningsinnholdet overtas. Ifølge forfatterne forholder det seg annerledes med intertekstualitet, hvis man ser det fra en semiotikers ståsted. Fordi verket – tegnet – alltid har et innhold, vil en meningsoverføring skje når motivet overtas. Det er ingen selvfølge at den kunstneren som overtar en eksisterende form, automatisk støtter opp om innholdet. Likevel er det nesten uunngåelig at han ikke på en eller annen måte må forholde seg til det, enten ved avvisning, ironisering eller ved at meningen ubevisst opptas i egen komposisjon.²⁰⁰ Man kan anta – sett med en semiotikers øyne – at Cranach d.e. tok tak i allerede etablerte propagandistiske former som antitetiske billedpar fra *Ars Moriendi* eller flyvebladene og bearbeidet dem aktivt. Samtidig vil en form for meningsoverføring ha funnet sted – budskapet om viktigheten av valget mellom det gode og det onde. Resultatet av en slik aktiv bearbeiding ble det belærende bildet *Lov og Evangelium* med et meningsinnhold som dreide seg om det rette valg.

Ikonologien er opptatt av *hva* tegnene betyr. Det gjenspeiles hos Thulin fordi han i hovedsak gir en redegjørelse for hva *Lov og Evangelium* illustrerer, og setter det i sammenheng med grunnbegrepene i den evangeliske tro innenfor reformasjonens kontekst. Semiotikken på sin side setter fokus på *hvordan* tegnene skaper mening. Bokstaver og ord er språkets minste bestanddeler, ved å dele inn i mindre elementer kunne lingvisten Saussure få frem at språket besto av underliggende strukturer. Med semiotikken som redskap leder Koerner oss på en grundig måte gjennom bildets struktur, og klargjør med eksempler hvordan tegnene skal "leses" slik at budskapet formidles. Slik jeg ser det kommer Thulin og Koerner frem til samme resultat – det er bare verktøyet som er forskjellig. Begge metoder er opptatt av fortolkning, definert som "jakten" på et meningsinnhold som kan begrunnes ut fra en vel overveid forklaring. Kunsthistorikere som arbeider innenfor semiotikk og ikonologi er nok uansett enige om at verkets meningsinnhold skapes gjennom en gjensidig påvirkning mellom samfunn, verk og betrakter.²⁰¹ Likevel kan man aldri forsikre seg om at hverken ikonologi eller semiotikk fører oss frem til det "rette" innhold – den virkelige sannhet vil alltid være vanskelig å definere.²⁰² Lesere og betraktere vil alltid tilføre verket noe personlig. I møtet med

²⁰⁰ Bal og Bryson, "Semiotics and Art History", 207.

²⁰¹ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 44.

²⁰² Minor, *Art History's History*, 182.

verket vil hvert enkelt menneskes kulturelle rammeverk være med på å prege kunstopplevelsen. Derfor kan man ikke snakke om et fastsatt, forutbestemt og enhetlig meningsinnhold. Sett på den måten vil verkets vesen kunne karakteriseres gjennom sin flerfoldighet. Et tegn er ingen fysisk gjenstand, men en hendelse som finner sted innenfor en bestemt historisk og sosial situasjon.²⁰³

Til tross for de positive sidene ved bruken av ikonologi og semiotikken som metode, kan det imidlertid settes noen spørsmålstegn ved begge. D'Alleva påpeker at analyseverktøyene brukt i en kunsthistorisk kontekst, har en tendens til å være for objektorientert. Den som er interessert i å analysere performance art, bør i så fall nøye vurdere om et slikt metodisk rammeverk egner seg.²⁰⁴ Et ankepunkt ved semiotikken er at tegn nødvendigvis ikke alltid kan tolkes tradisjonelt, fordi betrakters personlige dimensjon tilkommer. Forutsetningen for kommunikasjon er at tegnene inngår i en konvensjonell kode, og at et flertall i en gitt kontekst deler samme forståelse av tegnets innhold og form. Når det gjelder semiotikk og tegnet som meningsbærende element, konstaterer D'Alleva at vi ikke kan se bort fra at det – selv om det fremstår som velkjent i en gitt kontekst – også kan ha en sammensatt betydning som kan resultere i at meningen ikke oppfattes entydig. Som betraktere i et multikulturelt samfunn har vi i dag svært ulike og vide referanserammer, i motsetning til mennesket i senmiddelalderen sett innenfor den kristne tradisjon. Den gang rådet det større enhetlighet innenfor bildefortolkning fordi det var teksten – skriftene i Bibelen – som dannet rammen for meningsinnholdet.²⁰⁵ For mange kunsthistorikere fungerer likevel semiotikken som en positiv, tverrfaglig utgave av ikonologien, og kan ses på som en metode hvis oppgave er å stille utfyllende spørsmål om hva kunstverk betyr og hvordan de skaper og uttrykker mening. I tillegg gir semiotikken kunsthistorikeren en mulighet til å uttrykke seg innenfor rammen av et mer presist språk med en standardisert fagterminologi.²⁰⁶ Semiotikken danner med andre et bedre grunnlag – ikke bare for å forstå hva kunstverket betyr – men også hvordan kunstner, betrakter og kultur i sin alminnelighet har frembrakt meningsinnhold.²⁰⁷

²⁰³ Bal og Bryson, "Semiotics and Art History", 206.

²⁰⁴ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 43.

²⁰⁵ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 29. Farger sett som tegn kan fortolkes både konvensjonelt og personlig. Fargen sort sett som et tegn kan inneha ulike meningsinnhold: Det som er allment forstått i en gitt kontekst, i tillegg til hvordan fargen kan tolkes på et individuelt nivå; Minor, *Art History's History*, 176. Ideen til en skildring av Kristus på korset stammer fra litterære kilder – evangeliene i NT. Man kan betrakte et bilde av korsfestelsen uten å inneha det rette referansegrunnlaget, men da vil heller ikke fortolkningen være i overensstemmelse med den som gjøres innenfor den kristne tradisjon. Hvis betrakter derimot har lest evangeliene, vil forklaringen styres i riktig retning.

²⁰⁶ Minor, *Art History's History*, 183-184. Her kan nevnes nyttige begrep som tegn, system, strukturen, kode, konnotasjon og denotasjon, kontekst, discursive og figural image.

²⁰⁷ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 29; Kjørup, *Menneskevidenskabene*, 259-260, 263.

Etter at Thulin ga ut sin bok i 1955, har det skjedd en utvikling mot en metodisk pluralisme, og en bredere tilgang av metoder er blitt akseptert innenfor kunsthistorien. Sett i lys av dette, kan en si at Koerner i forhold til Thulin har et bredere nedslagsfelt når det gjelder metode og forklaringsmodeller, og beveger seg innenfor et utstrakt fagfelt. Tiden har forandret seg og nye tanker er kommet til. Koerner tar blant annet for seg begrepet selvet som er et område innenfor en nyere del av personlighetspsykologien. I tillegg berører han resepsjon, uten å gå i dybden. Det skal vi derimot se at Noble behandler når hun tar for seg *Lov og Evangelium* fra altertavlen i Schneeberg. Å gjøre rede for resepsjonsteori med utgangspunkt i hennes arbeid krever en grundig gjennomgang – både med hensyn til å forstå selve teoriens ulike aspekter – men spesielt med tanke på å få satt Nobles arbeid inn i riktig kontekst.

Kapittel 4 Bonnie J. Noble

Fortolkning av *Lov og Evangelium* med fokus på *Schneeberg Alteret*

Artikkelen som først vekket min interesse og fikk meg til å skrive oppgaven, er opprinnelig trykket i *Sixteenth Century Journal* XXXIC/4 i 2003. I ettertid har forfatteren også gitt ut en bok, men jeg kan ikke se at det i perioden mellom 1998 og 2009 er tilkommet noe nytt av vesentlig betydning oppgaven – selv om titlene er forskjellige.²⁰⁸ Derfor er det tilfeldig om jeg referer til boken eller artikkelen. Hun behandler – som Koerner – tunge teologiske tema, og forankrer altertavlens ikonologiske program tett til Luthers prekener og skrifter. Det benyttes en formidlingsmåte som innebærer presentasjon av mye historisk dokumentasjon. Denne knyttes opp mot en lang rekke vitenskapelige arbeider om reformasjonens kunst generelt, og *Lov og Evangelium* fra *Schneeberg Alteret* spesielt. Videre uttrykker hun at det skal ha vært utgitt lite verdifullt forskningsmateriale på engelsk.²⁰⁹ Likevel fremhever hun Koerner og bøkene hans fra 1995 og 2004, og karakteriserer dem som utfordrende i den forstand at de skiller seg fra tradisjonell forskning på samme område og stiller nye spørsmål.²¹⁰ Også tysk forskningsarbeid mener hun er minimalt, og har fortrinnsvis bestått av generelle beskrivelser om ikonografi og stil. Hun kommer spesielt inn på Thulins bok *Cranach-Altäre der Reformation*. I hennes øyne inneholder den viktig og grunnleggende forskning, men svakheten er at redegjørelsen kun har fokus på ikonografi, formalanalyse, historisk bakgrunn og den grunnleggende evangeliske teologi. Resultatet blir derved en ensidig fremstilling av altertavlen som en passiv gjenspeiling og klargjøring av Luthers lære.²¹¹ I kapitlet *Gotha and Prague: Fracturing Consistency* gjør hun et poeng av den ikonografiske forskjellen mellom de to versjonene av *Lov og Evangelium*, og hevder at spesielt Prag-typen kunne åpne opp for en mer personlig fortolkning. Dette fordi komposisjonen ikke er strukturert som et valg mellom *enten* synd *eller* frelse, men tvert imot viser synderen og hans dilemma skildret i Herkules skikkelse plassert midt mellom to motstridende alternativ. Hun motsetter seg Koerners fortolkning, og hevder at selv om mennesket sett med Luthers øyne er maktesløst i forhold til egen frelse, er jo ikke det ensbetydende med at man slutter å handle i overensstemmelse med sitt eget selvilde. Hun følger heller ikke Koerner i at han knytter

²⁰⁸ Artikkelen på 27 sider var opprinnelig et kapittel i hennes doktoravhandling "The Lutheran Paintings of the Cranach Workshop, 1529-1555" fra 1998. Jeg har lest den, og konkluderer at boken ikke skiller seg nevneverdig fra avhandlingen. Bokens tittel er *Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation*.

²⁰⁹ Grunnen til dette mener hun kan være at altertavlen befant seg i Øst-Tyskland og at den har vært under restaurering og ikke tilgjengelig for publikum før i 1996 – da ble altertavlen tilbakeført til kirken.

²¹⁰ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 8.

²¹¹ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 7, 69.

humanismen og diskusjonen om viljens frihet opp mot *Lov og Evangelium*. Diskusjonen mellom Luther og Erasmus var av akademisk karakter, og på et så høyt plan at folk flest ikke kunne forstå den. Som Noble ser motivet, gir det seg ikke ut for være noe annet enn et folkelig, belærende bilde – som overhodet ikke var tiltenkt å skape akademisk debatt.²¹² Selv om hun bruker tid på å underbygge eget ståsted vis a vis Koerner, er det som jeg leser henne likevel viktigere mål hun har for øyet: Å begrunne altertavlens evangeliske karakter ved å vise til dens nye funksjon, samt å påpeke en aktiv samhandling mellom bilde og betrakter i kirkerommet når Luthers tanker om sola fide skulle formidles under nattverdgdustjenesten.

En evangelisk altertavle?

Noble gjør et poeng av å bevise at altertavlen virkelig er reformatorisk i form og innhold, til tross for at oppbyggingen er tradisjonelt katolsk med stifterportretter. Dette legitimerer hun med at ikonografien og den religiøse funksjonen er forskjellig fra en katolsk – fordi den er et formidlingsverktøy for Luthers lære om frelsen som aktivt engasjerer den troende. Derfor kan den kategoriseres som et pedagogisk verktøy, og noe mer enn en katolsk hellig gjenstand. Hun medgir, at det var viktig å få formidlet det nye reformatoriske budskapet innenfor en tradisjonell og velkjent visuell ramme.²¹³ Utfallet ble paradoksalt nok at reformasjonens nye tanker i 1539 hadde oppnådd så bred støtte at det tillot en videreføring av formen til en katolsk altertavle, bare ti år etter at Cranach d.e. skal ha malt sin første versjon av det didaktiske bildet *Lov og Evangelium* og altertavlen ble bestilt. Noble hevder at stifterens drivkraft må ha vært av betydning i denne sammenhengen. Oppdraget var tross alt sammenfallende med at den luthervennlige kurfyrsten Johan Fredrik den edelmodige tok kontroll over byen Schneeberg, fikk fjernet all katolsk kunst i kirkene og erklærte området som tilhørende den protestantiske konfesjon. Hun argumenterer for at donatorenes økonomiske støtte og deres portretter som en del av billedprogrammet, er å anse som en dokumentasjon på at altertavlen hadde en evangelisk funksjon.²¹⁴ Hun ser ikke at stifternes gave – betalingen for altertavlen – er å anse som en god gjerning i katolsk forstand. Etter mitt skjønn råder det ingen uenighet blant forskere om at altertavlen er noe annet enn reformatorisk, på tross av utformingen. Kan stifterne ha hatt andre hensikter? Det mener ikke Noble. Hun "frikjenner" donatorene fra å ha hatt andre motiv enn rent trosbekjennende da de

²¹² Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 40-49.

²¹³ En bakenforliggende tanke var kanskje at det var en smidig måte å benytte den velkjente formen til en katolsk altertavle, slik at overgangen ikke skulle bli større enn nødvendig for den troende? I tillegg fikk jo stifterne vist innbyggerne hvem som rådet over området ved hjelp av portrettene.

²¹⁴ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 79-87. Det er i kapitlene *Donors* og *Cruxificion* hun skriver om dette.

bestilte albertavlen. Sett i lys av historien hadde albertavlene tradisjonelt vært et middel knyttet til de rikes mulighet for å kunne kjøpe seg fri fra synd.²¹⁵ *Schneeberg Alteret* – til tross for sin katolske form – var et propagandaverktøy både for den evangeliske troen og for fyrstene. Nobles mål er å forklare hvorfor hun mener at *Schneeberg Alteret* må kunne karakteriseres som noe mer enn det tidligere forskning vanligvis har forstått det – som en forseggjort albertavle bygget opp rundt det belærende og folkekjære bildet *Lov og Evangelium*.²¹⁶ Det gjør hun ved å konkludere på følgende måte: Når bruken utvides og motivet blir plassert sammen med andre tradisjonsrike bilder i en albertavle, endres også bildets *funksjon*.²¹⁷ Slik sørger det didaktiske bildet *Lov og Evangelium* for at et enhetlig trosbekjennende reformatorisk budskap blir formidlet.

Det reformatoriske kunstuttrykket og bildets nye funksjon

Forfatteren legger ikke skjul på ønsket om å utfordre Thulin og hans fremstilling av albertavlen og andre reformatoriske kunstuttrykk som *passive* gjenspeilinger av Luthers lære.²¹⁸ Begrepet *dynamisk* eller *aktiv* er en gjennomgående og viktig del av hennes motargumentasjon. Det er hennes forståelse og bruk av disse uttrykkene jeg vil gjøre et forsøk på å forklare nærmere.²¹⁹ Som nevnt, er det tilkommet lite nytt stoff mellom 1998 og 2009. Likevel betoner hun elementer ulikt i bøkene sine. I sin doktorgrad ser hun på de religiøse bildene fra Cranach d.e.s verksted de første tiårene av reformasjonstiden, og hevder at reformatorisk kunst skiller seg både fra middelalder- og katolsk kunst, fortrinnsvis gjennom ny ikonografi. Mer viktig enn de stilmessige og ikonografiske forandringene er likevel bildets nye oppgaver – de ligger "gjemt" under en velkjent overflate. Det er bildets *funksjon* som innebærer den største forandringen når det settes innenfor et nytt religiøst rammeverk. Noble beskriver de nye formålene ved reformatorisk kunst slik:

²¹⁵ Det var vanlig blant rike borgere at man ga økonomiske gaver til et kloster eller en kirke for å sikre seg frelse. Det er å anse som en god gjerning i katolsk forstand, og giveren sikret i tillegg sitt ettermæle og en plass i historien. Mange flotte kapell og kirkerom hadde aldri blitt realisert uten denne religiøst begrunnede tradisjonen. Ifølge Noble hadde kurfyrsten ingen "baktanker" med gaven. Ved tro alene skulle mennesket oppnå frelse – ikke ved sine handlinger. Man kunne ikke kjøpe seg frelse når man knyttet sin tro opp mot Luthers lære. Da kan det synes inkonsekvent at stifteren er skildret i all sin prakt og utstråler rikdom og makt.

²¹⁶ Slik jeg ser det, har ikke *Schneeberg Alteret* fått noen utpreget endret funksjon eller form sammenlignet med en katolsk albertavle. Selv om det er en variant uten relikvier og helgener, kan det karakteriseres som tradisjonsbundet mer enn fornyende, bortsett fra hovedpanelet med fremstillingen av *Lov og Evangelium*.

²¹⁷ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 53, 88.

²¹⁸ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 7.

²¹⁹ Noble benytter uttrykket *dynamisk* om ulike forhold ved kunsten. Det må forstås som det reformatoriske bildets nye oppgaver, forholdet mellom tekst og bilde i tillegg til samspillet mellom verk og betrakter.

- Bildet får en utpreget informativ funksjon. Det skal forklare og formidle ny teologi slik meningen var med *Lov og Evangelium*.
- Parvise bilder – bruk av visuelle motsetninger og tese-antitese som retorisk strategi. Oppgaven var å peke på rett og galt.
- Bildets nye funksjon endrer samtidig formen for tilbedelse. Det innehar ikke lenger de overjordiske krefter som katolske bilder vanligvis ble tillagt.

Noble har pekt på det reformatoriske kunstuttrykkets nye oppgaver, videre ønsker hun å vise hvilke strategier som ble benyttet for at disse kunne oppfylles. Det gjør hun ved å støtte seg til verk av forskerne Christiane Andersson og James Marrow.²²⁰ Noble hevder at Andersson gjorde en grunnleggende og viktig observasjon. Hun konstaterte at i den reformatoriske kunsten gjenoppsto gamle former som nye – og fikk ny funksjon.²²¹ Marrow er kritisk til den tradisjonelle bruken av den ikonologiske metoden. Han setter spørsmålstegn ved verdien av å tolke skjult symbolikk, og om det overhodet er en metode som er egnet til å forstå tysk renessansekunst.²²² Noble selv er heller ingen tilhenger av den ikonologiske metoden. Ankepunktet er – hvis jeg forstår henne rett – at metoden ikke gir rom for refleksjoner over betrakters opplevelse av verket.²²³ I boken *Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation* tar hun opp tråden fra doktoravhandlingen. Hun bruker ordet signifikat om bildet *Lov og Evangelium*, og hevder at selve bildet må kunne ses på som en grunnleggende *tekst* i stedet for kun å være et underordnet hjelpemiddel, hvis oppgave var å illustrere teksten og øke forståelsen.²²⁴ Intensjonen hennes er å undersøke det dynamiske forholdet mellom tekst og bilde. Det bakenforliggende her må antakelig være at hun med bakgrunn i semiotikken ønsker å undersøke om verket kan bety mer enn *en* ting. Semiotikken

²²⁰ Det refereres til Christiane Andersson, "Religiöse Bilder Cranachs im Dienst der Reformation", i *Humanismus und Reformation als kulturelle Kräfte in der deutschen Geschichte* (Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1981, 43-79 og James Marrow, "Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance", *Simiolus* 16 (1986):150-169.

²²¹ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 3. Tradisjonsbundne religiøse motiv fra middelalderen ble forsynt med en luthersk tekst. Slik fikk bildene ny mening og funksjon for å understøtte den nye lære. Et faktum som Koerner også tok for seg, og kalte for det "reformerte" bilde. Det er ikke alltid lett å se forandringen med det blotte øyet – det er igjen funksjonen som er det vesentligste ved endringen.

²²² Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 3. Marrow har tre argumenter for sitt negative synspunkt: Metoden brukes til å dekode bilder ved hjelp av tekst og kunnskap som ikke alltid er relevant for å lese bildets innhold. Den ikonologiske metoden reflekterer ikke over betrakters opplevelse av verket. Hvis det kun fokuseres på meningsinnhold, kan kunstverkets form bli oversett og det er alltid en risiko for at verket kan overtolkes.

²²³ Å avdekke skjult symbolikk var ikke et tema hos Thulin, det er sannsynligvis ignoreringen av betrakterrollen Noble har i tankene.

²²⁴ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 4-5. Signifikant er den formen tegnet tar – det materielle uttrykk – her det didaktiske bildet *Lov og Evangelium*. Signifikat er konseptet eller betydningsinnholdet som tegnet representerer – her frelse gjennom tro alene. Det refereres også til Koerner som sier at bildet må leses som en åpen bok.

åpner opp for at bildet ikke kan ses på som et lukket tegn med *ett* meningsinnhold. Tvert imot er det åpent og mangfoldig fordi ulike overlappende sett av tegn "transporteres" mellom verk, betrakter og samfunn – en energisk kraft som setter i gang et samspill. Man får anta at hennes ønske om å belyse dette har sin bakgrunn i diskusjonen rundt *word and image* - problematikken.²²⁵ Et moment som er nytt i forhold til doktoravhandlingen, er ønsket om å vise at også *betrakteren* har sin plass i prosessen som skaper av verkets meningsinnhold. Ved å vise at verket har fått nye oppgaver i kraft av å være et didaktisk verktøy, og at hun ser det som en *tekst*, gir hun leseren to nye forklaringer på begrepet dynamisk.²²⁶ Etter mitt syn er likevel det viktigste poenget ved å benytte ordet dynamisk, at oppfatningen av betrakters rolle er essensiell for meningsinnholdet. Dette er veien hun vil gå for å komme frem til en konklusjon og samtidig underbygge sin teori.

Altertavlens struktur

Altertavlen – et *retabel* som opprinnelig og besto av tolv paneler – står fritt i kirkerommet bak alteret. Den kan ses på tre forskjellige måter avhengig av hvor betrakter er plassert og hvilken dag det er sett i forhold til den religiøse kalenderen.²²⁷ Hovedmotivet, *Lov og Evangelium*, kan ses når panelene er lukket og altertavlens fløydører er satt i hverdagsposisjon.²²⁸ Nattverdscenen på predellaen under *Lov og Evangelium* er synlig uansett hvilken posisjon fløydørene er satt i.²²⁹ Nattverdens komposisjon og ikonografi er tradisjonell – selv om den kan karakteriseres som svært frodig og folkelig i sin form i forhold til de øvrige bildene.²³⁰ De tre bakpanelene skildrer øyeblikk da menneskeheten måtte stå til ansvar for seg selv, og

²²⁵ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 36-46. Hva er forholdet mellom ord og bilde? Er bildet bare å anse som illustrasjon for teksten? Kontrollerer teksten bildet? Eller er det en form for dialog mellom dem? Er det et tankekors at de tyske bibeltekstene nederst på panelene av *Lov og Evangelium* på luthersk vis sannsynligvis skulle styre lesningen av bildene og holde tolkningen på plass? Noble reiser ingen slike spørsmål, og diskuterer derfor heller ikke problematikken mellom ord og bilde.

²²⁶ Begrepet dynamisk benytter Noble også for å beskrive andre aspekter ved altertavlen. Hun hevder at Cranach d.e.s kunst var et svært viktig tilskudd til og redskap for Luther i reformasjonskampen, og derfor må anses som noe mer enn bare et speilbilde av reformasjonsideene.

²²⁷ Altertavlens tre posisjoner er en lukket posisjon på hverdagene, en åpen posisjon ved høytidsdager og "baksiden" som kan ses hvis betrakter står bak alteret. I kirken St. Wolfgang i Schneeberg er det Gotha-versjonen som er grunnmotivet i *Lov og Evangelium*. En liten detalj er kommet til – plassert på toppen av graven skildres Jomfru Maria i ferd med å motta den ufødte Kristus mens hyrdene kikker opp mot himmelen.

²²⁸ Illustrasjon 30. Hverdagsposisjon med predella.

²²⁹ Skildringen av nattverden var et motiv som tidligere stort sett bare var blitt benyttet i lukkede klostermiljø for kontemplasjon – som i munkenes spisesal. En del av Nobles argumentasjon knytter seg opp mot dette motivet. Hun hevder at fremstillingen av nattverden må som *Lov og Evangelium* ses på som et visuelt grunnlag for den teologiske fortolkningen av de øvrige scenene – igjen er det *samspillet* som er poengtert.

²³⁰ Illustrasjon 31. I Joh 13.26-27 beskrives det hvordan Jesus dyppet brødet og ga det til Judas. Det vi ser, er Jesus som "stapper" brødet inn i munnen på forræderen, mens de andre disiplene ser ut til å ha nok med seg selv. Det er interessant å legge merke til Judas og måten han er fremstilt. Det er i stor kontrast til Jesus og Johannes milde uttrykk, og et eksempel på at "onde" mennesker ble skildret med heslige trekk.

menigheten så dem under nattverdliturgien. Det er konvensjonelle religiøse motiv, hvis meningsinnhold var velkjent i samtiden.²³¹ Altertavlens billedprogram skulle forberede menigheten på nattverdgdustjenesten og dens budskap. Den nytestamentlige hovedtanke er at nattverden må betraktes som en gave fra Gud og innstiftet for at alle kristne skal kunne delta i måltidet ved *både* å spise brødet og drikke vinen. For Luther var det ikke forskjell på allmue og presteskap slik som hos katolikkene. Alle fikk delta i fellesskapet og det hellige måltid. Nobles redegjørelse av *Nattverden* er nok gjort for å vise til forskjellen mellom den katolske kirkes lære om *transsubstansiasjon* og Luthers lære om *konsubstansiasjon*.²³² Når panelene åpnes på helligdager blir *Korsfestelsen* hovedmotiv, flankert av to stifterportretter på nederste del av sidefløyene. Donatorene er skildret mellom tre manifestasjoner av Kristus – den lidende, den korsfestede og den oppstandne.²³³ De er skildret i all sin pomp og prakt, og kikker på skrå ned mot kirkerommet og menigheten. Det faktum at kurfyrste Johan Fredrik den edelmodige og hertug Johan Ernst er fremstilt som de er, viser at portrettets funksjon var ilagt stor kraft. Noble hevder, at grunnen til at portrettene fikk sin plass i altertavlens program, var stifternes ønske om å vise sin tilhørighet til Luthers lære. Gjennom minnebildet av korsfestelsen ble løftet om frelse visualisert for menigheten, samtidig som den politiske myndigheten fikk et "ansikt". Et faktum en ikke kan se bort fra, er at stifterportrettene er relativt store og ruvende i forhold til en tradisjonell katolsk altertavle. Der ble motiv og figurer fremstilt på en hierarkisk måte – ved å skille mellom det hellige og det verdslige.²³⁴ I *Schneeberg Alteret* er kurfyrsten og hertugen kledd i eksklusive stoffer og fingrene er

²³¹ Illustrasjon 32. Bakpanelene skildrer *Dommens dag* i midten, *Lot og hans døtre* og *Syndefloden* på sidefløyene. Dommedagsscenene fra GT *Lot og hans døtre* skildrer da Gud som straff lot det regne ild og svovel over byene Sodoma og Gomorra, og Lots kone som ser seg tilbake og derfor forvandles til en saltstøtte. *Syndefloden* skildrer resultatet av katastrofen: Et hav fylt med døde mennesker og dyr som ikke fikk plass i arken. Alle scener illustrerer Guds dom, frelse og menneskehetens nye syndefall etter at Adam og Eva ble jaget ut av Paradiset.

²³² Ved å redegjøre for forskjellen, underbygger Noble sitt standpunkt om at altertavlen er evangelisk; McGrath, *Reformation Thought*, 169-180. Transsubstansiasjon er et teologisk faguttrykk som har vært i bruk fra 1100-tallet for å uttrykke en lære om nattverden, som går ut på at Kristi legeme og blod virkelig er til stede i nattverdets elementer: brødet og vinen. Katolikkens lære om realpresensen går ut på at brødets og vinens substans under messen forvandles til Kristi legeme og blod, mens aksidensene (utseende, lukt, smak) forblir uforandret. Luther syn stred mot det katolske. Til tross for at brød og vin ikke forvandles til Kristi legeme og blod, er han likevel virkelig fysisk til stede ved at han tar bolig i dem uten at det skjer noen forvandling av elementenes substans. I luthersk doktrine kalles dette konsubstansiasjon, de to substansene eksisterer side ved side.

²³³ Illustrasjon 33. Andre åpne posisjon av altertavlen viser en billedvegg med hovedscenen *Korsfestelsen* i midten, og sidepanelene som henholdsvis skildrer *Kristus i Getsemane* og *Oppstandelsen*. Under førstnevnte scene finner vi portrettet av stifteren Johan Fredrik den edelmodige i halvfigur. Det andre panelet viser Johan Ernst – hertugen av Coburg – på tilsvarende måte.

²³⁴ Bonnie J. Noble, "A work in which the angels are wont to rejoice: Lucas Cranach's Schneeberg Altarpiece", *Sixteenth Century Journal*, XXXIV/4 (2003): 1032-1033. Donatorene ble ansett som de minst hellige, og ble enten fremstilt på de panelene som kun var synlige på hverdager, eller på panelenes nedre sone. De ble vanligvis skildret knelende sammen med sine skytshelgener. Proporsjonene på stifterne var ofte ikke i samsvar med resten av figurene, de ble som regel fremstilt veldig små.

smykket med gullringer og edelstener – tegn som vitner om deres stand og interesse for rikdom og materielle kvaliteter.²³⁵ Portrettene av stifterne som fromt kneler ved bedepulten ser ut som masker. Det er først og fremst bilder som henviser til den portrettede personen – derfor var det sannsynligvis lett for samtidens borgere å gjenkjenne dem – både som representanter for den politiske makt og den protestantiske konfesjon.²³⁶ Sett på den måten, kan man kanskje tenke seg at stifternes motivasjon har vært todelt? Oppdraget av albertavlen kan både ha vært et politisk propagandistisk tiltak og et ønske om å manifestere familiens makt, samtidig som det befestet religiøst ståsted?²³⁷

Betydningen av *Lov og Evangelium* sett i lys av samspillet med albertavlens andre bilder

Av albertavlens ulike scener legger Noble hovedvekten på *Lov og Evangelium*. Hun velger å karakterisere verket som det motsatte av Thulins syn – albertavlen sett som en passiv gjenspeiling av Luthers lære. Hun opponerer seg ikke mot den grunnleggende teologiske fortolkningen, men vil gjerne vise at albertavlen er noe mer enn bare teologi visualisert gjennom bilder. Noble mener at panelene i albertavlen kan ses på som en enhet, og derfor kan karakteriseres som dynamisk. Dette underbygger hun ved å belyse hvilken endret funksjon *Lov og Evangelium* får fordi motivet settes inn i en større sammenheng som en del av albertavlens totale billedprogram. Når konteksten endres, må det nødvendigvis stilles spørsmål om hvordan de ulike scenenes ikonologiske innhold forandrer seg i forhold til hverandre. Nobles konklusjonen er at alle bildene må fortolkes i forhold til *Lov og Evangelium*, fordi det er albertavlens hovedfokus. Hun hevder, at motivet formidler betrakters opplevelser og erfaringer over til de andre scenene.²³⁸ Hun forstår motivene på bakpanelene som "gjentakelser" av *Lov og Evangelium* – som eksemplifiserer konsekvensene av menneskets synder under loven. Funksjon til bildene på bakpanelene skulle være å forberede den troende til å respondere på resten av det moralske budskapet som ble beskrevet på de øvrige panelene. Hvordan kan man oppsummere Nobles argumenter i favør av en dynamisk albertavle? At det

²³⁵ Illustrasjon 34.

²³⁶ Hanne Kolind Poulsen, *Cranach* (København: Statens Museum for Kunst 2002), 59-61. Cranach d.e. og hans verksted produserte usedvanlig mange portretter, som kan deles inn i tre ulike grupper: offisielle politiske portretter, private portretter av rike borgere og den intellektuelle eliten og ideale kvinneportretter. Et fellestrekk ved bildene er deres skjematiske preg. Fremstillingene er upersonlige og ikke ment å skildre individuelle trekk. Poenget var at portrettene *skulle* være overfladiske, hvis fremste funksjon var å henvise til personen. Fordi portrettene var forenklete i sin form, var det i samtiden lett å identifisere personene, så sant man kjente kodene eller personens ikonografi.

²³⁷ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 73. Det er selvmotsigende når forfatteren her understreker at stifters hensikt med albertavlen var både religiøs og politisk begrunnet. Hun har allerede uttrykt at det *kun* var religiøs betinget at albertavlen ble bestilt.

²³⁸ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 73.

reformatoriske bildet fikk nye oppgaver er allerede nevnt. Et nytt moment er at altertavlen brukes fysisk under nattverden fordi de troende kan sirkle rundt den. Videre er det et poeng at de ulike scenene spilles opp mot hverandre og settes inn i en samhandling, slik at motivene som er skildret på fløydørene gir en ny forståelse av det teologiske budskapet. Det er ikke tolv tilfeldige motiv som skal oppfattes enkeltvis – men deler som sammen skal danne et hele. Det er i samspill med hovedmotivet – *Lov og Evangelium* – de andre scenene får sin betydning og at innholdet kan fortolkes korrekt.²³⁹ I tillegg til det fysiske aspektet kommer også det mentale nivået inn. Da altertavlen var ferdigstilt i 1539, var den troende etter Nobles syn "opplært" og kunne forholde seg til et mer sammensatt reformatorisk budskap. Det grunnleggende dogmet – frelse ved tro alene – var blitt godt innprentet ved hjelp av religiøs kunst og et mangfold av folkelige uttrykk. Bare et tiår hadde gått siden Cranach d.e. i 1529 hadde fastlagt billedskjemaet til *Lov og Evangelium*. Etter å ha mottatt brødet ved alterets venstre side, fortsatte menigheten å bevege seg rundt altertavlen mens den tok inn over seg konsekvensene av å velge feil – visualisert gjennom advarslene på bakpanelene. Når den troende mottok vinen ved alterets høyre side, var han mentalt forberedt på budskapet som ble presentert gjennom *Korsfestelsen*. Slik ble nattverdliturgien en prosess hvor kirkerommet og altertavlen ble aktivt tatt i bruk – og kan ses på som en fysisk og mental vei for den troende til en forandring gjennom de rette valg – en vei fra dom mot frelse.²⁴⁰ Gjennom et fysisk og psykisk samspill mellom betrakter og verk skapes dynamikk.

Det religiøse bildets makt og påvirkningskraft

Det er ikke uvanlig at kirkerommet blir tatt aktivt i bruk under gudstjenester, messer eller ved personlig meditasjon. Prosesjonsomganger ble bygget i de store pilegrimskatedralene i middelalderen for at flest mulig troende skulle få mulighet til å se hellige relikvier. Andre steder, som i Chiesa Nuova i Roma, beveger den troende seg fra kapell til kapell, og ber med rosenkransen foran andaktsbildene med motiver fra Kristus lidelseshistorie og Jomfru Marias

²³⁹ I sin artikkel refererer Noble til Heinrich Magirius et al. "Der Cranachalter in der St. Wolfgangskirche zu Schneeberg", *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Restaurierung* 6, no. 2 (1992): 298-301. Magirius forklarer her at panelene var synlige for menigheten mens de stod i en sirkel rundt alteret, en praksis som allerede var etablert på 1500-tallet. Hun sammenfatter innholdet i et brev sendt av Magirius 5. juli 2005, som gir en nærmere forklaring på tradisjonen med å gå rundt alteret under nattverden. Videre refererer hun til Meinels bok *Altar zu Schneeberg*, og en samtale med ham 21. juni 2000 om samme praksis. Det er på sin plass å minne om at altertavlens hovedmotiv – *Lov og Evangelium* – ikke var synlig på helligdager under nattverden. For Noble byr det ikke på problemer. Hennes syn er at motivet formidler betrakters opplevelser over til de andre scenene. Det betyr at altertavlens øvrige bilder vil fungere som et minnebilde for hovedmotivet som blir "mentalt" synlig under nattverden.

²⁴⁰ Noble forsøker å forklare hvordan alle de elleve panelene kan ses på som en analogi til det didaktiske bildet *Lov og Evangelium*. Som bildet skal de leses fra venstre mot høyre, slik som nattverdprosesjonen – hvor menigheten beveger seg i samme retning – fra dom mot frelsen.

liv.²⁴¹ Kanskje er det rett og slett så enkelt at nattverdiliturgien etter hvert ble tilpasset det frittstående *Schneeberg Alteret*? Så hvorfor forsøker Noble så utrettelig å argumentere for den dynamiske altertavlen? Og hvilke underliggende teorier eller teoretiske holdninger er det forfatteren forholder seg til? Et svar kan være at Nobles artikkel kan føres tilbake til forskningstradisjonen som fulgte etter at David Freedberg i 1989 utga boken *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*.²⁴² Boken var banebrytende fordi forfatteren endret fokus fra den tradisjonelle tilnærmingen til billedkunsten med vekt på estetiske analyser, til å se på kunstverket som et psykologisk maktelement. Tidligere hadde man ansett at kunstverk med "makt" og påvirkningskraft fortrinnsvis var de som ble aktivt benyttet av statsoverhoder som propaganda. Freedberg utvider feltet til også å omfatte religiøse kunstverk og folkekunst, og setter fokus på betrakters psykologiske "tilstedeværelse". Han ønsket med andre ord å gi svar på hvordan mennesket responderte ved å vise til det egenartete ved kunsten som psykologisk element. Begrepet bildets "kraft" referer seg til ulike aspekter ved verket: Det var i stand til å sette betrakters fromme følelser i sving, det kunne ha helbredende eller undergjørende kraft, det var "menneskelig" i den forstand det berørte den troende følelsesmessig fordi det ved gitte anledninger kunne gråte eller blø. Den som ble helbredet eller overlevde en ulykke, formidlet sin takknemmelighet ved å bringe offergaver – *ex voto* – til kirker, kapeller eller plasserte dem der hendelsen de ble reddet fra hadde skjedd. I ytterste konsekvens kan man si at "kraften" til bildet kunne måles i dets markedsverdi. Mange håndverkere og kunstnere livnærte seg av å kopiere og omsette hellige bilder og gjenstander – også kopiene ble oppfattet som hellige og med kraft til å gjøre underverk.²⁴³ Å bruke bildet til å utløse følelser er et velkjent og velbrukt virkemiddel. Vi lar oss pirre mer effektivt av ting vi ser enn av ting vi hører – vi blir med andre ord lettere stimulert og engasjert gjennom synsinntrykk enn gjennom hørselen. Man kan undre seg over hvorfor figurene som skildres i tysk og nederlandsk kunst fra senmiddelalderen – og da spesielt malerier med motiv fra Jesu lidelseshistorie – er fremstilt så avskyelige.

²⁴¹ Mary Ann Graeve, "The Stone of Uncion in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova", i *Verk i kontekst: Fortolkningsstrategier*, Universitetet i Oslo, Humanistisk Fakultet, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk (Oslo: Unipub, 2009), 1:215-216, opprinnelig trykt i *The Art Bulletin* 40 (3) College Art Association, 1958.

²⁴² David Freedberg, *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989), 138. Boken handler ikke om kunsthistorie eller om verkenes estetiske verdi i generell forstand, men om forholdet mellom mennesker og kunstverk i historien. Verket kunne være en hellig sten, en plankebit eller en billig mangfoldiggjort kopi av et velkjent Madonnabilde – det var den emosjonelle "kraften" verket formidlet til en betrakter som var det essensielle, ikke den formale utførelsen i seg selv. Noble refererer ikke til Freedberg i artikkelen fra 2003, men i doktoravhandlingen fra 1998 og boken fra 2009 er boken hans oppført i litteraturlisten. Jeg finner likevel ikke konkrete referanser i hovedteksten.

²⁴³ Freedberg, *The Power of Images*, 141-146.

Korsfestelsesscenen fra altertavlen i Schneeberg er ikke noe unntak. Figurenes følelsesspekter er skildret på en karikert og overdreven måte – man er aldri i tvil om hvem som er onde. Jesus plageånder på Golgata er fremstilt med bestialske grimaser og ondskapen lysende ut av øynene. Den saktmodige Kristus pines, og lider i stillhet. Ingen detaljer er tilfeldige – betrakteren blir servert ondskapens sanne ansikt.²⁴⁴ Å skildre korsfestelsesscenen slik, er en bevisst strategi fra kunstnerens side. Jo sterkere visuelle uttrykk, jo lettere ble betrakteren revet med. Målet var å berøre følelsesmessig gjennom synssansen, slik at betrakter mentalt skulle ta del i Jesu lidelse. Ifølge Freedberg er dette en pekepinn på hvilken kraft og potensiale et bilde kunne inneha.²⁴⁵

Kristus liv til etterfølgelse – *Imitatio Christi* – et meditasjonsredskap

En svært vesentlig egenskap ved de hellige gjenstandene, var at de fungerte som minnebilder eller meditasjonsredskap, hvis funksjon var å frembringe følelser som fikk betrakter til å leve seg inn i den hellige historie og "fysisk" føle Kristus lidelser for menneskeheten. Gjennom fremveksten av den nasjonale litteraturen mellom 1200- og 1400-tallet, ble bruken av latin begrenset, og fortrinnsvis benyttet innenfor teologi og filosofi. Den oppbyggelige og moraliserende litteraturen var svært utbredt i perioden, og verk som *Vita Christi* og *Imitatio Christi* hadde mange lesere. Slike håndbøker var en metode til å systematisere bilder og tekst fra Jesu liv og lidelseshistorie, og tanken var at *leseren-betrakteren* skulle forberedes til å respondere på bestemte bilder. Gjennom meditasjon var målet innlevelse i så sterk grad at en skulle kunne få en opplevelse av selv å være tilstede ved korsfestelsen.²⁴⁶ Overgangen fra ettertanke til følelse skulle forhåpentligvis resultere i et aktivt engasjement for å velge det gode og leve et liv i tråd med de kristne verdier. Hva gjorde menigmann som ikke kunne lese hverken nasjonalspråket eller latin for å følge Kristus og leve det rette religiøse liv? I senmiddelalderen hadde menneskene behov for og anledning til å tilbringe tid i kontemplasjon foran et bilde fra Jesu lidelseshistorie eller andre oppbyggelige motiv. I stille ettertanke kunne sinnet fylles av redselsfulle tanker om skjærsild og død, men også gode følelser som trøst og empati. Som i århundrer tidligere var bildet et religiøst verktøy som hadde et emosjonelt og didaktisk formål. Verktøyet – det fysiske bildet – skulle frembringe

²⁴⁴ Illustrasjon 35.

²⁴⁵ Freedberg, *The Power of Images*, 170-174.

²⁴⁶ Freedberg, *The Power of Images*, 171-175. Skrevet av Ludolf fra Sachsen og Thomas a Kempis på henholdsvis 1300 og 1400-tallet. I kjølvannet av denne litteraturen, ble det utgitt et mangfold av bøker på nasjonalspråket. Slike andaktsbøker dreide seg om å ha Kristus som forbilde og eksempel til etterfølgelse – både på det etiske og det spirituelle plan. Bøkene var strukturert som en skrittvis gjennomgang av Jesu lidelser – som kulminerte med korsfestelsen. De var rikt illustrert, og formen må kunne karakteriseres som svært brutal i sin fremstilling av Jesus. Slike andaktsbøker må ses innenfor den samme tradisjonen som *Ars Moriendi*.

mentale bilder som skulle lede til ettertanke og styre den troende mot de rette kristne valg. For å oppnå best mulig effekt, måtte bildene komponeres slik at formspråk og innhold var fremstilt forenklet i en standardisert og lett gjenkjennelig form. Bildene skulle være et redskap til å utløse interesse hos dem som ikke lot seg påvirke av å høre om Kristus handlinger, men som ble berørt av bildets narrative kraft.²⁴⁷ I denne sammenheng er det ikke den fysiske handlingen – selve meditasjonen – som er av betydning, men resepsjonen og de mentale aspekter meditasjonen medfører hos betrakter.²⁴⁸ Det er i en slik sammenheng vi må forstå det didaktiske bildet *Lov og Evangelium*. En standardisert og forenklet fremstilling som skulle utløse sterke følelser, og skape gjenklang fra noe som allerede var erfart, lært eller sett – det Luther valgte å kalle et merckbild.

En dynamisk albertavle

Det kan synes som om Noble har hatt ønske om å tilpasse sin tese til Freedbergs syn om religiøs kunst som et psykologisk maktelement og et middel til å sette sterke følelser i sving. Troligvis har boken påvirket henne, men likevel heller jeg til oppfatningen at et mer nærliggende svar er å finne i samspillet mellom verk og betrakter – sett innenfor rammen av *reader-response* teorien. Det Noble vil fortelle ved å vise til nattverdliturgien, er at betrakteren blir aktivt trukket inn i kunstverket slik at det oppstår en kommunikasjonsprosess. Hun legger dermed vekt på bildets funksjon som formidler og setter fokus på resepsjon og samhandlingen mellom bilde og deltaker under messen. Albertavlen fungerer som et minnebilde eller meditasjonsverktøy, og skal hjelpe den troende til å ta det rette valg. Hvis *Lov og Evangelium* – eller syndefall og frelse – viser oss det rette valg og hvordan man skal leve sitt kristenliv – vil skildringen av *Nattverden* påminne den troende om, at gjennom måltidsfellesskapet med Kristus blir foreningen fornyet.²⁴⁹ På høytidsdager åpnes albertavlen, og *Korsfestelsen* og scenene på sidepanelene avklarer det evangeliske budskap. Ved å vise til samspillet mellom de ulike scenene, får velkjente motiv nytt meningsinnhold og funksjon i kraft av deres nærhet til *Lov og Evangelium*. Slik utdyper Noble svaret på hvordan albertavlenes scener og deres ulike ikonologiske innhold forandrer seg i forhold til hverandre

²⁴⁷ Freedberg, *The Power of Images*, 162. Her refereres det til Giovanni Bonaventure, Thomas Aquinas og deres syn på viktigheten av *libri idiotarum* – bøker for dem som ikke kunne lese, eller hadde interesse av å høre Guds ord eller historier om helgener og deres hellige handlinger. Ved å gjenskape historiene i figurer og bilder, kunne interessen tennes og budskapet nådde frem.

²⁴⁸ Freedberg, *The Power of Images*, 161.

²⁴⁹ Nattverd har vært en sentral handling siden oldkirken. Man så på nattverd som en etterligning eller symbolsk fremstilling av Kristus død på korset. Den er et fellesskap mellom dem som feirer nattverd og Kristus, og en innbyrdes samling mellom dem som tar del i *Herrens måltid*; Apg 2,42-46, Apg 20,7, Kor 1,10,16-22 og Kor 11, 17-33.

når de settes inn i en ny kontekst.²⁵⁰ Det nakne mennesket – *Adam* – er betrakterens representant som han kan identifisere seg med. Verket åpner på denne måten valget for betrakteren – som så må ta aktiv stilling til og en avgjørelse om dom eller frelse. Innenfor resepsjonsteorien flyttes fokus fra kunstneren plass i kunstverket over til mottaker. Man kan si at meningsinnhold kan oppstå under betrakters blikk og slik fullføres kunstverket.²⁵¹ Det Noble her beskriver er dialogen mellom kunstverk og betrakter. Ved å bruke begrep fra resepsjonsteorien, underbygger hun sitt ståsted og synet på albertavlens dynamiske funksjon.

Generelt om resepsjonsteori

Myten om at skaperen av verket – kunstneren – var å anse som et geni, sto for fall. Den kreative skapelsesprosessen ble nå ansett for å være mer kompleks enn slik den ble oppfattet i renessansen og romantikken – da geniets skaperkraft var å anse som en gudommelig gave og inspirasjon for noen utvalgte kunstnere. I 1968 utga Roland Barthes – franske semiotiker og litteraturkritiker – essayet *Forfatterens død*. Det er et provoserende skrift på syv sider, og et oppgjør med universitetenes krav på makten over litteraturen. Han proklamerte *forfatterens død* og konsekvensen av det ble *leserens fødsel*. Siden teksten må anses som fri, kan den ikke lenger ses i lys av forfatteren. Leseren får på den måten mulighet til å nyte tekstens ulike betydninger.²⁵² Resepsjonsteorien har sine røtter i en litteraturteoretisk retning som legger hovedvekt på hvordan teksten blir mottatt av leseren. Tanken er at det er tre ulike sfærer eller verdener som veves sammen: forfatterens, tekstens og leserens. Konsekvensen av tanken om forfatterens død, bidrar til å flytte fokus fra verkets skaper over til leserens medvirkning når tekstens mening blir til. Grunntanken i reader-response teorien er at det er leseren som

²⁵⁰ I albertavlens andre åpne posisjon er det sentrale i bildet korsfestelsesscenen, hvor selve korstreet overtar plassen som livstreet har i *Lov og Evangelium*. Noble gjør et poeng av de formale likheter som deler bildene i to – livstreet og korstreet. Hun hevder at ikonografien er annerledes enn i Cranach d.e.s før-reformatoriske albertavler med *Korsfestelsen*. Da var den gode røveren til høyre og den onde til venstre for Jesus som tradisjonen tilsa. I denne scenen er alle de "gode" figurene plassert på én side – den venstre – og de "onde" på korsets høyre side. Dette utradisjonelle mønsteret og plasseringen av alle fordømte og frelste på hver sin side, begrunner Noble med at scenen er en analogi til *Lov og Evangelium*. Den omvendte Longinus blir da å forstå som det mennesket som har tatt det rette valg, og den romerske soldaten Stephaton representerer mennesket under loven.

²⁵¹ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 109-121.

²⁵² Min redegjørelse for Roland Barthes og essayet *Forfatterens død* støtter seg hovedsakelig til et dansk radioprogram. <http://www.dr.dk/P1/Sproglaboratoriet/Udsendelser/2010/03/18101519.htm> Man kan se Barthes' essay i lys av studentopprøret i Paris. Hans bidrag var i bunn og grunn et språklig, litterært oppgjør med litteraturkritikerne på Sorbonne som tradisjonen tro fortolket og bestemte tekstens innhold. Det å "ta livet av" forfatteren, kan ses på som et oppgjør med forfatterens autoritet over sin egen tekst. I og med at forfatteren ikke lenger hadde noen betydning for innholdet i teksten, er det språket selv sammen med leseren som er nøkkelen til forståelse. Dette eksemplifiserer Barthes ved å bruke ordboken som metafor, og viser at språket er dynamisk og preges av uendelighet. Når autoriteten for tekstens mening skyves over til leseren åpnes det opp for individuell resepsjon. Barthes "drap" på forfatteren var også en del av strukturalismens oppgjør med tanken om at den kulturelle og historiske bakgrunnen var nøkkelen til å forstå den språklige ytringen.

ferdigstiller teksten og fyller den med innhold. Meningsinnholdet er ikke noe som er gitt på forhånd med preferanser fra forfatteren. For at det skal være mulig, må leseren selv innta en aktiv holdning og tilføre teksten noe. Hver enkelt leser vil møte teksten med egne forutsetninger og tilbøyeligheter. Man trekker sine egne slutninger, fyller "tomrom" med egne tanker og skaper en forståelse ut fra personlige preferanser. Variabler som kjønn, sosial status, alder, opplevelser, politisk ståsted eller smak vil også virke inn. Selv om forfatteren har lagt føringer i sin tekst, vil det ferdige resultatet uansett bli ulikt og mangfoldig avhengig av hvem leseren er. En slik måte å se en ferdig tekst på, forutsetter at det faktisk finnes en aktiv leser – eller rettere sagt – lesere med ulike referanserammer. En aktiv leser tar teksten til seg, og gjør den til sin egen. Den personlige versjonen vil være preget av hver enkelt og hvilke "kulturbriller" det leses med. Vi er alle produkter av vår tid, og preges av vår samtids kultur. Sett på den måten, kan man si at teksten er et levende og formbart materiale.

Alois Riegl, det nederlandske gruppeportrett og den rette betrakter

Kunsthistorikere har lenge drøftet og forsøkt å skille ut de spørsmål som er naturlig tilhørende innenfor resepsjonsteori, og overføre prinsippene fra reader-response teorien til visuell kunstresepsjon.²⁵³ I boken *The Group Portraiture of Holland* som ble publisert første gang i 1902, observerte Riegl at de nederlandske barokkmalerne som befattet seg med gruppeportrett, forutsatte en *egnet* betrakter som kunne forstå og ta del i samspillet både på det kollektive og det individuelle nivået i bildene.²⁵⁴ Han ønsket med andre ord å påvise at det både var forbindelse og samspill mellom individene innad i gruppen, og at det i tillegg oppsto en personlig "dialog" mellom noen av de avbildete personene og betrakter utenfor billedrammen. Fellesportretter var et særegent trekk ved barokkunsten i Amsterdam og Haarlem på 1600- og 1700-tallet. De skildret store grupper av sivile militære forbund, laugsmedlemmer, forretningsmenn og forstandere for ulike private hjelpeorganisasjoner. Utfordringen var å finne en egnet form, uten at det gikk på bekostning av hver enkelt figurs personlige trekk samtidig som variasjonen i komposisjonen ble opprettholdt. De kollektive portrettene skulle favne *ett* spesielt øyeblikk eller *en* hendelse, ikke skildre dagligdagse

²⁵³ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 109. Interessen for resepsjon har vært stor innenfor fagfeltene psykoanalyse, litteraturteori og kunsthistorie, og en kan si at utviklingen av resepsjonsteori som fag må anses å være et tverrfaglig arbeid.

²⁵⁴ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 113,114; Alois Riegl, *The Group Portraiture of Holland* (Malibu, California: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999). Riegl utviklet en teori om "oppmerksomhet" for å beskrive forholdet mellom betrakter av verket og verket selv.

episoder slik som tradisjonen var i genremaleriet.²⁵⁵ Forfatteren hevdet, at kunstnere som malte gruppeportrett radikalt forandret synet på betrakters forhold til kunstverket. Italiensk maleri var basert på enhetlig, indre sammenheng, som må forstås som et tydelig hierarki mellom figurene som ble fremstilt på billedflaten. Dette i motsetning til den da gjeldende nederlandske kunstvilkjen som fordret nye kunstuttrykk. Gruppeportrettet illustrerer de virkemidlene som maleren tok i bruk for å løse sin tids kunstneriske utfordringer.²⁵⁶ I forsøket på å opprettholde "likeverd" i gruppen som ble portrettert, innførte kunstnerne ytre sammenheng – som kan forklares med at de portretterte figurene aktivt kommuniserte med en betrakter utenfor billedrammen.²⁵⁷ Riegls forskning på betrakterens nye rolle – spesielt i bildene til Rembrandt og Frans Hals – kunstnere som satte sin ære i å skildre et nyansert samspill mellom den ytre og den indre sammenhengen, var banebrytende innenfor kommunikasjonsteori og resepsjonsetetikk.²⁵⁸ Jeg har allerede nevnt de kritiske kunsthistorikerne, som forsto verket både som et historisk og kunstnerisk fenomen. Et standpunkt som følger tankene til Hegel om at kunstens form følger den generelle historiske utviklingen. Å skrive en historiografisk oppgave innenfor kunsthistorien uten å trekke inn Hegel, ville være ønsketenkning. Det er utfordrende å skissere hans filosofiske estetikk, men fordi Riegl trekker frem tidsånden og diskuterer betrakterrollen i samspill med verket, og vi senere skal se at Kemp trekker frem verkets "væren for oss", er det på sin plass å gjøre et forsøk på å forklare hva som ligger i uttrykkene og hvordan de kan føres tilbake til Hegel.²⁵⁹

Hegel – dialektikk og verdensånd

G.W. F. Hegel (1770-1831) var filosof og en sentral skikkelse i den tyske idealisme, en filosofisk retning som utgikk fra Immanuel Kant. Begrepet idealisme er en samlebetegnelse for en rekke kunnskapsteoretiske og metafysiske oppfatninger. Et fellestrekk er oppfatningen

²⁵⁵ Riegl, *The Group Portraiture of Holland*, 16; Erik Mørstad, *Malerileksikon: Motivtyper, teorier og teknikker*. (Oslo: Unipub forlag, 2007), 106. Genremaleriet hadde ingen portrettfunksjon. Selv om ansiktene var skildret med karaktertrekk, var det kun en pekepinn på yrke og sosial stilling. Bildene hadde ofte et moralsk, belærende innhold fremstilt i en allegorisk form.

²⁵⁶ *The Group Portraiture of Holland*, 63.

²⁵⁷ *The Group Portraiture of Holland*, 285. Kunstnere som Frans Hals og Rembrandt overvante utfordringen med å skildre interaksjon mellom figurene i bildet, samtidig som de bevarte portrettfunksjonen. De benyttet seg også av ulike formale virkemidler for å trekke betrakter inn i bildet slik at det oppsto kommunikasjon.

²⁵⁸ Wolfgang Kemp, "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception", i *Verk i kontekst: Fortolkningsstrategier*, Universitetet i Oslo, Humanistisk Fakultet, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk (Oslo: Unipub, 2009), 2:223, opprinnelig trykt i *The Subject of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives* (Cambridge University Press, 1998), 180-196.

²⁵⁹ Jeg støtter meg til det generelle som ble belyst på KUN 4030 - Faghistorie og metode og KUN 4000 - Estetikks historie. Jeg har også brukt utdrag fra egne oppgaver i fagene. I tillegg har jeg hatt stor hjelp av å lese om Hegel hos Fredriksson, *20 Filosofer*, 108-116; Minor, *Art History's History*, 97-101 og Bale, *Estetikk*, 11-12.

om at virkeligheten er bestemt av kunnskap og tenkning. En sentral del av Hegels filosofi er synet på at alt er underlagt en *logisk orden*. Selv virkeligheten er en logisk prosess hvor alt utvikler seg etter et rasjonelt skjema. Hegels logikk består av et dialektisk system som alltid har tre faser: *tese*, *antitese* og *syntese*.²⁶⁰ Om det var naturvitenskap, historie, politikk eller estetikk han befattet seg med, løste han det opp i begrepsmotsetninger – tese og antitese – momenter i en sammenheng som lot seg begripe av fornuften. Slike motsetningsforhold vil tilslutt forene seg i en syntese, før sammensmeltningen igjen danner nye teser og antiteser i en vedvarende dialektisk bevegelse. Hegel hevdet, at det var motsetninger mellom mennesket som kunnskapsobjekt og den verden vi får kunnskap om. Uansett hva mennesket tenker på og forsøker å fange i begrepet, oppdages motsetninger. Gjennom en erkjennelsesprosess vil man oppnå større forståelse, bevissthet og klarhet. Hele universet og menneskehetens historie skrider frem etter et slikt dialektisk mønster, mot et mål om å oppnå fullkommenhet. Dersom logikkens lover er tilsvarende det dialektiske skjemaet, så må det samme mønsteret også gjelde for den historiske utviklingen. Enhver kultur utvikler seg, men kan også gå til grunne, og slik avløses av en ny. Gjennom en kamp og en etterfølgende forening mellom det "gamle" og det "nye", oppstår en ny kultur på et høyere stadium. Hegel så på kulturene som organismer eller kollektive helheter som levde sine egne liv. De var alle ledd i verdenshistoriens ubønnhørlige utvikling, en prosess han så på som vitenskapelig men likevel forståelig, fordi den manifesterte seg gjennom verdensåndens virke.²⁶¹ Han trodde på en høyere virkelighet som han kalte *der Weltgeist* – verdensånden. Denne ånden må ses på som et systematisk hele, som utfolder seg gjennom tanken, samfunnsstrukturen og historien. På sin vei fra fremmedgjøring mot den rene idé må ånden gjennom tidens løp realisere seg og materialiserer seg i kunst, religion og filosofi. Gjennom historiens gang utslettes kløften mellom ånd og substansen den har realisert seg i, og ideen vil skinne rent. Til tross for at motsetningen mellom form og innhold oppheves, kan forholdet mellom dem variere. Slik blir kunsten noe som forandrer seg over tid.²⁶²

Hegel og hans estetiske filosofi

Hegel var en kunstkjenner, og snakket om estetikk som verksrelatert kunstfilosofi. I forelesningen om estetikk som han holdt mellom 1818 og 1829, hevdet han at mennesket

²⁶⁰ Dialektikk, fra gresk *dialektiketechnē* i betydningen av samtalekunst. Et filosofisk begrep for en erkjennelsesmetode som innebærer et samspill mellom ulike synspunkter. Opprinnelig var det en argumentasjonslære innenfor den klassiske språkdannelsen.

²⁶¹ Fredriksson, *20 Filosofer*, 108-114. Sett på den måten, vil verdensånden komme til syne på ulike områder som blant annet kunst, religion, filosofi, rettssystemer og politisk utvikling.

²⁶² Bale, *Estetikk*, 11.

hadde behov for kunst for å kunne erkjenne sannhet og lære om seg selv.²⁶³ Der Kants tanker om det skjønne var basert på persepsjon og følelse, var Hegels grunnlagt på kunnskap og rasjonell dømmekraft.²⁶⁴ Menneskets selverkjennelse anså han som en historisk prosess. Når den var kommet langt nok i den betydning at mennesket hadde lært å tenke og reflektere over sitt forhold til verden, ble kunsten unødvendig. I og med at Hegels filosofi om skjønnhet er basert på kunnskap og rasjonell erkjennelse, innehar kunsten sannhetsverdi fordi den er et produkt av intellektet. Kunstverk er kun en skyggeverden av former, toner og imaginært fremstilte begreper. De påkaller et ekko og respons i den menneskelige ånd fremkalt fra dypet av individets bevisste liv, og en visuell interpretasjon oppstår.²⁶⁵ Kunstverkets skjønnhet er som en sanseliggjøring av ideen – *Das sinnliche Scheinen der Idee* – det skjønne er lik det sanne.²⁶⁶ På sin vei fra fremmedgjøring mot den rene idé, må ånden gjennom ulike faser i hvilke den har mulighet til å fremstå i sansbar form. For å illustrere verdensåndens vei gjennom historien mot den rene idé, brukte Hegel kunsten som symbolikk. På bakgrunn av et hierarkisk syn, mente han at ånden viste seg bedre frem i enkelte former og kunstuttrykk enn andre, og at den hele tiden var i utvikling mot en høyere tilstand av selvrealisering.²⁶⁷ Han rangerte kunstneriske medier som arkitektur, skulptur, maleri, musikk og poesi i en stigende rekkefølge av åndelighet.²⁶⁸ Hegel delte kunsten inn i ulike kunstformer, som han igjen knyttet opp mot hver sin historiske periode:

Den eldste perioden kalles den *symbolske*, og omfatter kunst fra antikke kulturer som Persia, India og Egypt. Den egyptiske pyramiden og andre samtidige kunstuttrykk er ofte benyttede eksempler for å illustrere en kunstform hvor ideen er abstrakt og ubestemt – den har ikke noe

²⁶³ Hegel foreleste i tidsrommet 1820–1830 regelmessig over estetikken ved universitetet i Berlin. Da han døde, forelå det ikke noe eget manuskript som handlet spesielt om estetikken. Disse forelesningene ble redigert av en av hans studenter og utgitt etter hans død som *Vorlesungen über die Ästhetik*.

²⁶⁴ Minor, *Art History's History*, 97.

²⁶⁵ Minor, *Art History's History*, 98.

²⁶⁶ I motsetning til Kant, regnet Hegel kunstens skjønnhet som overlegen naturens skjønnhet. En vakker ting er det perfekte mønster for frihet – åndens kjerne – fordi dets egen idé realiseres i en objektiv væren. Den skjønne kunsten er det sanselige skinn eller ideens "fysiske uttrykk". Et skjønt kunstverk er et uttrykk for en forening av et åndelig innhold og en materiell form.

²⁶⁷ For mennesket var ånden best tilgjengelig gjennom kunsten, og dens evne til å materialisere seg var avhengig av kunstverkets form. Arkitektur er taktil, bastant og lukket og en dårlig formidler av ideen. Malerier er mindre konkrete enn arkitektur, og kommer nært opp mot målet om å kunne representere den rene ånd, spesielt på grunn av hvordan lyset behandles som åndelig fenomen. Bedre egnet er musikken, som praktisk talt ikke har noen fysisk form. Jo mindre "masse" kunstverket besto av, jo bedre var den egnet som formidler av ideen; Minor, *Art History's History*, 99. Etter hvert som ånden utvikler seg, finner den et enda bedre egnet medium – ditekunsten – som bare består av ren mening. Det nærmeste mennesket kommer ånden vil være gjennom filosofien; Bale, *Estetikk*, 12. Den romantiske reflekterende kunstformen vil lede til kunstens slutt, ettersom kunstens mål er å fremstille sannhet som sanselig skinn. Når tanken og refleksjon dominerer over det sanselig konkrete, er ikke lenger kunsten egnet for erkjennelse, for da er den ikke uttrykk for det absolutte.

²⁶⁸ Minor, *Art History's History*, 98.

materiale å tre frem i og overskygges av formen.²⁶⁹ Pyramiden er bygget av en bastant og ugjennomtrengelig "masse". Et slikt kunstverket lever i kraft av sin substans, har ingen dypere mening annet enn sin konstruksjon. Pyramiden er en lukket struktur hvor meningsinnholdet ved verket vanskelig kan oppfattes annet enn taktilt – ånden ligger på utsiden og kan ikke trenge inn i kunstverket. Ideen er svak, og får ikke sanseliggjort seg – materiale og ånd er ikke i harmoni. Minor hevder at den egyptiske arkitekturen er et godt eksempel på at verket er "hemmelighetsfullt" fordi ettertiden aldri helt har lyktes med å forstå det – den er like full av gåter som sfinksen selv.²⁷⁰

Etterfølgende periode er den *klassiske*. Den innebærer at antikkens ideal om overensstemmelse mellom form og innhold manifesterer seg i kunsten, og fremstår i en menneskelig skikkelse representert ved den klassiske skulpturen. Datidens kunstnere fant en uttrykksmåte som visualiserte den perfekte balanse mellom ånd og natur. I den klassiske skulpturen er det ytre og det indre i harmoni. Form og innhold utgjør et hele, ingen av substansene har makten over den andre. Det indre – åndens skjønnhet – som pyramiden bare kunne henvise til, kommer til syne i den klassiske skulpturen. Kunsten kan ikke bli vakrere – men sannere.²⁷¹

Den tredje fasen av kunstens ugjenkallelige utvikling er den *romantiske*. Den innbefatter kristen kunst – en sannere kunst enn den som ble skapt i den foregående epoken. Her oppløses den enheten og balansen som grekerne oppnådde, ved at innholdet forlater formen. Den indre verden av bevissthet og følelser utgjør den romantiske kunstens innhold, mens den ytre, sanselige formen oppfattes og fremstilles som noe flyktig og tilfeldig. Et godt eksempel er den gotiske katedralen, et byggverk som favner middelalderens religiøse idégrunnlag.²⁷² Her har ånden overvunnet og frigjort seg fra bygningsstrukturen. Den har realisert seg i verket og tilført en dypere mening – det gjenspeiles visuelt i arkitekturens struktur – lett, livfull og

²⁶⁹ Bale, *Estetikk*, 11.

²⁷⁰ Minor, *Art History's History*, 99-100.

²⁷¹ Bale, *Estetikk*, 12.

²⁷² Thomas Aquinas (1225-1274) var middelalderens mest berømte kirkelærer og den katolske kirkes klassiske dogmatiker. Han forente nyplatonismen med aristotelisk filosofi, og fulgte på den måten i Augustins fotspor. Han definerte skjønnhet som noe som gir glede når det sanses, og derfor er relatert til erkjennelsen eller det egentlige meningsinnhold. For ham er det gode og det skønne det samme, men det gode er egenskaper ved sjelen og det skønne tilhører den kognitive delen. Det skønne og gode er en del av det guddommelige, mennesket gjenkjenner seg selv fordi det er skapt i Guds bilde. Aquinas skriver i en kommentar at skjønnhet krever visse formale betingelser: proporsjon, helhet og klarhet i tillegg til glans. Skjønnheten må altså oppfylle tre krav: Den må være perfekt, være i harmoni som proporsjoner og tallforhold og være knyttet til erkjennelsen gjennom sansene – fortrinnsvis synet og hørselen. Middelalderens vektlegging av farge og glans – *claritas* – har sin bakgrunn i nyplatonismen. Det immaterielle *Ene* manifesterer seg som lys og glødende farge. Det er med denne bakgrunnen middelalderens lysmetafysikk er å forstå. Lyset er symbolet for sannhet og skjønnhet – det guddommelige lys.

himmelstrebende. Gotikkens konstruksjon kan beskrives som en oppløsning av veggene, og byggmestrene hadde som mål å bygge høyest mulig og slippe inn mest mulig lys gjennom store vinduer. Når det fargede lyset strømmet inn gjennom rosevinduet omformet det seg og ble noe annet – noe hellig – et lys abbed Suger kalte for *lux nova*.

Kunsten som formidler av ånd

Hegels syn var at ånden fremsto i sanselig form som en åpenbaring av dens sannhet – begrep og realitet smeltes sammen i kunstverket. Når det sansemessige og fornuften forenes, kan kunsten bli et hjelpemiddel til å erkjenne sannhet.²⁷³ Likevel materialiserer ånden seg lettere i noen former enn andre, og det er her begrepene om kunstens formålstjenlighet kommer inn. Ånden realiserer seg i verket enten *for seg* eller *for oss*. Kunstens "væren for seg" kan eksemplifiseres ved et kunstverk fra den symbolske perioden – et byggverk som er vanskelig for oss å trenge inn i. Pyramiden stenger oss ute – ånd og materiale er adskilt – og mennesket kan derfor ikke erkjenne dens idé. Det motsatte ytterpunktet – kunstens væren for oss – kan illustreres ved gotikkens katedral fra den romantiske perioden. Ideen er ikke lenger innestengt i verkets struktur, og mennesket kan erkjenne den gjennom dens sansbare skinn. Verket er skapt "for noen" – og fordi ånden viser seg frem for betrakter – oppstår det et samspill mellom ånd og menneske. Derfor vil verket nødvendigvis være bærer av ulike former for historisk "dokumentasjon" som overføres til betrakter. Slik kommer tidsånden til syne i verket, som for ettertiden kan ses på som en gjenspeiling av tendenser og tankesett i samtiden.²⁷⁴ Hva er det som gjør at Hegels tanker er aktuelle innenfor kunsthistoriefaget også i dag? Minor referer til at E.H. Gombrich skal ha kalt ham kunsthistoriens "far", og det råder liten tvil om at han har bidratt innenfor det fagområdet som befatter seg med kunstens utvikling og historiografi. Kunsten egenskap er at den er bærer av mening og samtidig et historisk dokument. Sett som et

²⁷³ For Hegel var kunsten den absolutte ideens sanselige skinn – idé materialisert i kunstnerisk form. Hans ståsted er derfor annerledes enn det vi finner hos Platon. Hos Platon finner vi to sentrale tema – imitasjon og skjønnhet. Hans mimesisteori kaller vi gjerne for metafysisk, ettersom de ideene eller prototypene som etterlignes, finnes hinsides vår erfaringsverden. Platon anser all produksjon som en imitasjon av ideen, derfor vil alltid det som imiteres være versjoner og derfor mindre viktig enn den overordnede, absolutte idé som er skapt av Gud. En tings ideale form er evig, uforanderlig og fullkomment. Det kan aldri manifestere seg i tingen, imitasjonen vil alltid være et skyggebilde og langt borte fra sannheten.

²⁷⁴ Det hevdes at Hegels tanker illustrerer den historiske krisen på begynnelsen av 1800-tallet, som også forårsaket et vendepunkt i kunsten. Naiv og ureflektert kunstnerisk praksis måtte vike for den reflekterte. Det historiske bakteppet dannes av oppløsningen av Det hellige romerske riket av den tyske nasjon. Da Napoleon Bonaparte kom til makten i Frankrike, for deretter å okkupere en stor del av de keiserlige landene, falt det tysk-romerske riket sammen. Hegel selv var i en periode bosatt i Jena, og skal ha sett Napoleon komme ridende inn på torget i 1806, en hendelse som gjorde et dypt inntrykk. Han hadde sett verdensånden – manifestert ved keiser Napoleon – til hest. Etter det tysk-romerske rikets sammenbrudd og Napoleons endelige nederlag ved Waterloo, ble nye grenser for Europa tegnet ved kongressen i Wien i 1815.

historisk bevis vil verkets funksjon være å "avsløre" sin kulturelle kontekst og sitt folk. Ifølge Hegel er verdensånden en drivkraft og bestemmende for historien, slik at alle aspekter ved utviklingen nødvendigvis vil måtte gjenspeiles i kulturen. Å se kunstens utvikling som bestemt av historiens gang, må sies å være et krysningspunkt mellom Hegel og Panofskys tanker. Hundre år etter at Hegel døde, tok Panofsky fatt i begrepet verkets *indre og dypere mening*. Han anså at verkets virkelige mening ville avsløres hvis man greide å belyse og blottlegge de underliggende prinsippene og holdningene – tidsånden – som rådet innenfor en nasjon, en sosial klasse, en religiøs eller filosofisk overbevisning på et gitt historisk tidspunkt. Kunstnerens utfordring var å sammenfatte de underliggende prinsippene, og visualisere den rådende tidsånden i et kunstverk. Slik vil kunstverket få funksjon av en bit i et puslespill – en liten del av et større hele. Brikken vil være som en komprimert del av en større fortelling, og kunsthistorikeren vil kunne finne en viktig del av en historisk periode i et kunstverk.²⁷⁵

Det lar seg ikke gjøre å belyse Hegels filosofi kortfattet, men en grundig forklaring kan man finne i flere bøker.²⁷⁶ Slik jeg vurderte det, var det tross alt viktig for den videre redegjørelsen å få belyst Hegels synspunkt om at et verk er skapt "for noen" og bærer av ånd sett som en historisk og kontekstuell dokumentasjon. Det er innenfor en slik tradisjon hvor kunstverket blir sett på som et vitnesbyrd om fortiden, Kemp finner sin plass.²⁷⁷ Hvordan slike ideer i praksis danner grunnlaget for hans metode sammen med tanken om en dialog mellom kunstverk og betrakter, blir neste skritt på veien.

Wolfgang Kemp og den resepsjonsestetiske metode

Resepsjonsestetikken spør etter mottakerens plass i kunstverket.²⁷⁸ Den vil se etter hvilket forhold til betrakteren verkets komposisjon gir uttrykk for, og de konsekvenser det har for

²⁷⁵ Minor, *Art History's History*, 100- 101. Et tredje moment Hegel introduserer, og som har vist seg å være nyttig i undersøkelsen av kunsten, er tankene om den kunstneriske formens utvikling. Slik Hegel så det, utviklet også stilen seg etter et gitt, forutbestemt mønster; Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*, 25-28. Heinrich Wölfflin og hans utredning om stilmessige grunnbegreper, er et godt eksempel. En gjennomgående metode i hans analyser er en sammenligning mellom kunst fra henholdsvis 1400- og 1500-tallet av motiver som lignet hverandre. Det er altså på bakgrunn av det forutgående århundrets kunst at den nye stilen tar form. Til grunn for arbeidet ligger ideen om den kunstneriske formens utvikling. Overgangen fra det lineære til det maleriske må ses på som et brudd og en begynnelse på noe nytt - sammenlignbart med Hegels dialektikk og en historiske utvikling.

²⁷⁶ Skal man gå i dybden, er *Åndens Fenomenologi* oversatt til norsk av Jon Elster. Kai Hammermeister behandler tysk estetisk filosofi i boken *The German aesthetic tradition*. Bale og Bø-Rygg har utgitt en antologi – *Estetisk teori* – hvor innledningen til estetikken er med.

²⁷⁷ Wolfgang Kemp ble født i Frankfurt am Main i 1946. Han er professor i kunsthistorie ved universitetet i Berlin, og har tidvis gjesteforelest ved universiteter i USA. Han har skrevet flere bøker, blant annet om

²⁷⁸ Resepsjon er å oppfatte eller motta inntrykk. Estetikk er læren om det skjønn i kunsten som kommer til oss gjennom sansene. Resepsjonsestetikk behandler mottagerens sansemessige opplevelse.

verkets formale uttrykk.²⁷⁹ Vi har sett at resepsjonsteorien flytter fokus fra kunstneren over til betrakteren. Dette legger grunnlaget for et utall ulike oppfatninger og tolkninger av et bilde, fordi alle samfunn og enkeltindivider vil ha sin egen spesielle oppfatning. Likevel vil det være underliggende ting som styrer tolkningen. Når det gjelder *Schneeberg Alteret*, hevder Noble at betrakernes respons var entydig og samstemt, og dermed aktiverte de kollektivt det korrekte iboende meningsinnhold i altertavlens billedprogram. For å kunne gjøre rede for hennes synspunkt, er det naturlig for meg å bringe inn Wolfgang Kemp, som i manges øyne har gjort et interessant forsøk på å utvikle en mottakerestetisk metode for kunstvitenskapen. Han presenterer denne metoden i boken *Der Anteil des Betrachters*.²⁸⁰ Kemp låner tanken om en underforstått, ikke omtalt betrakter fra reader-response teorien for å drøfte begrepet innenfor kunstresepsjon.²⁸¹ Han forutsetter – som Riegl – at verket tilsier en bestemt eller egnet betrakter, slik at verk og betrakter kan gå inn i en dialog med hverandre. Det fordres med andre ord en bestemt betrakteropplevelse som har karakter av en samtale for å få frem verkets mening. Gjennom en slik dialog mellom verk og betrakter, kan resepsjonsetetikken både forankre kunstverket i kunstnerens tilblivelsesmiljø og analysere verkets egenart.²⁸²

Det har vært en utfordring å finne klare tegn i Nobles tekster om hvem eller hva hun knytter sin teori og metode opp mot når hun fortolker altertavlen som noe mer enn en passiv gjenspeiling av Luthers lære. Det refereres ikke til klassiske verk innenfor resepsjonsteori i tekstene slik en kanskje kunne forventet. Likevel må det understrekes at hun støtter seg til generell resepsjonsteori når hun sier: "My approach also concedes a measure of authority to the beholder in the construction of meaning, a notion based in part on reception theory or viewer-reader response."²⁸³ Utover dette, er det mest konkrete jeg kan bidra med hennes utstrakte bruk av ordene *aktiv* og *dynamisk* i den forstand at det utspiller seg et fysisk så vel som et psykologisk samspill mellom verk og betrakter under nattverdgdugstjenesten i St. Wolfgang. I tillegg har jeg funnet enkelte uttrykk og korte setninger som kan være en indikasjon på hvilken metode hun har støttet seg til, uten dermed eksplisitt å referere til den.

²⁷⁹ Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*, 45. Riegl og hans undersøkelse av det nederlandske gruppeportrettet og en egnet betrakter kan illustrere dette.

²⁸⁰ D'Alleva *Methods & Theories of Art History*, 115-116; Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*, 45. Forfatterne hevder at hans forsøk på å utvikle en mottakerestetisk metode for kunstvitenskapen er for lite påaktet utenfor det tyskspråklige området. Metoden presenteres i boken *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. (München: Mäander Verlag GmbH, 1983).

²⁸¹ D'Alleva *Methods & Theories of Art History*, 115. Å være en underforstått, forutsatt eller egnet betrakter, kan forklares som den typen betrakter dette verket var ment for.

²⁸² Dette i motsetning til Panofsky sin ikonologiske metode basert på tekstlig kildegrunnlag for fortolkning, som dermed kan gi et mer ensartet eller entydig resultat for verkets mening.

²⁸³ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 5.

Nøkkelord som: intended beholder, authority to the beholder og viewer response in construction of meaning, kan gi en pekepinn.²⁸⁴ Etter å ha funnet Kems navn i boken *Lucas Cranach the Elder*, følte jeg at brikkene begynte å falle noe mer på plass.²⁸⁵ Fordi dette dreier seg om resepsjonsteori, verkets påståtte "iboende" mening og en betrakter som verket er ment for, vil jeg videre gå nærmere inn på Kemp og betrakters plass i den meningsskapende prosessen. Min oppfatning er *ikke* at Noble har brukt metoden, men at metoden *kunne vært* et verktøy for å få belyst hvordan bilde og betrakter møtes i en dialog. Jeg støtter meg til de generelle fakta om resepsjonsteori ved det jeg har lest hos D'Alleva og Larsson. For konkret å belyse Kems metode har jeg brukt artikkelen "The Work of Art and its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception" som hovedkilde.²⁸⁶ I tillegg til å ha skrevet boken *Der Anteil des Betrachters*, har Kemp vært redaktør for en artikkelsamling. I denne er det også med to utdrag fra Riegls bok om gruppeportrettet.²⁸⁷ Som allerede nevnt, var hans mål å påvise at det både var samspill mellom dem som var portrettert, samtidig som det oppsto forståelse mellom de avbildete personene og betrakter. Det er på en måte det samme utgangspunktet Kemp har tatt når han har forsøkt å utvikle en mottakerestetisk metode for kunstvitenskapen. I artikkelen "The Work of Art and its Beholder" illustrerer han innledningsvis metoden og dens forutsetninger med et kort utdrag fra Kafkas *Prosesen*.²⁸⁸ Hovedpersonen – Josef K. – oppsøker en kirke, går inn i et lite sidekapell og fra balustraden lyser han med lommelykt ned på altertavlen. Han beskriver hva han ser – scenen da Kristus gravlegges – men ikke hva han føler. Hovedinnholdet i boken er at Josef K. blir straffet for en handling som aldri blir avslørt – hverken for ham selv eller leseren. Det Kemp vil vise ved hjelp av utdraget er, at på samme måte som sannheten aldri blir avslørt for leseren kan vi heller ikke få avslørt hva betrakteren virkelig følte foran verket – det forblir usagt. I tillegg beskriver han forutsetningene for metoden. Jeg vil bruke *Lov og Evangelium* for å

²⁸⁴ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 5, 43, 46.

²⁸⁵ Noble, *Lucas Cranach the Elder*, 209. Som i tilfellet med Freedberg refereres det heller ikke til Kemp hverken i tekst eller fotnoter, kun i litteraturlisten.

²⁸⁶ Kemp, "The Work of Art and Its Beholder", 219-220.

²⁸⁷ Alois Riegl, "Das Holländische Gruppenporträt: Zwei Auszüge" i Wolfgang Kemp (Hg.), *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, 29–49. (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992).

²⁸⁸ <http://leserglede.com/wordpress/franz-kafka-prosessen/> Hovedpersonen i boken, den 30 år gamle bankfunksjonæren Josef K., blir arrestert. Han stilles for retten i en irregulær prosess hvor han anklages for en forbrytelse han ikke vet hva er. Selve prosessen – prosedyrene, regelverket, personene – er uklare og uforståelige. Han kjemper en umulig kamp, mot et system han bare aner konturene av. Da han lykkes i å skaffe seg mer informasjon, viser det seg raskt av den nye informasjon bare har gjort situasjonen enda mer håpløs. Saken tar stadig nye vendinger, og snart dreier den seg ikke lenger om noen konkret handling eller feil, men snarere om personen Josef K. Idealisten, som til å begynne med kjemper en kamp for å overvinne og endre systemet, gir etter hvert opp alt.

eksemplifisere Kemps metode, og følgende elementer inngår i hans teori om resepsjonsetetikk:

- Et kunstverk – her *Lov og Evangelium* og altertavlen som er i sin rette kontekst – kirkerommet.
- Et sted – her kirkerommet i St. Wolfgang i byen Schneeberg.
- En betrakter som verket var ment for – her en innbygger i byen som erkjente den lutherske lære. Verk og betrakter møtes i den rette omgivelsen – kirkerommet. Betrakteren er velvillig innstilt og møter verket uten fordommer og med et åpent sinn. Likevel er han ikke et "ubeskrevet blad" – han er som alle mennesker formet av sin kultur, erfaringer og hendelser i livet.
- Også verket – *Lov og Evangelium* – har sine særtrekk og en annen funksjon utover det å bare bli betraktet – nemlig egenskapen til å kommunisere den rette evangeliske lære – verkets iboende mening.²⁸⁹

Metoden tar som nevnt utgangspunkt i at et bilde er blitt betraktet og inngår i en kommunikasjonsprosess, som ikke bare består av en aktiv sender og en passiv mottaker, men som må oppfattes som en dialog. Et av Kemps hovedpoeng er at det å bli betraktet er en egenskap som allerede er inkorporert i verket. Verk og betrakter møtes i de rette omgivelser – som Josef K. – de er sammenvevet i tid og rom. Verk og betrakter nærmer seg hverandre gjensidig. Verket oppfatter og erkjenner betrakters resepsjon – på den måten er dialogen i gang. Som Riegel har Kemp fokus på en *egnet betrakter* – en betrakter som verket selv søker – her blant menigheten i kirken St. Wolfgang. I møte med den rette betrakter vil verket åpnes opp. Vi har sett at tanken om at et verk er skapt "for noen", har opphav i Hegels filosofi. Fordi alle kunstverk henvender seg til noen, er konsekvensen en evigvarende leting etter den rette betrakter. På den måten kan informasjon om verket avsløres når det oppstår en dialog. Verket kan da fortelle om "seg selv", dets plass i og påvirkning på samfunnet – og må ses på som et vitnesbyrd om sin tid. I kunsthistorien stilles det ofte spørsmål om hvorfor et bilde ble malt på en spesiell måte akkurat der og da. På bakgrunn av dette, sammenfatter Kemp resepsjonsetetikkens oppgave: Den må fange opp tegnene og måten verket etablerer kontakt

²⁸⁹ Kemp, "The Work of Art and Its Beholder", 219-220.

med betrakter. Tegnene må tolkes ved å ta hensyn til verkets opprinnelige sosialhistoriske og estetiske "ytringer".

Kemp er opptatt av å få nevnt hvilke forutsetninger hans egen resepsjonsetetikk bygger på. Røttene er Hegel og hans estetiske filosofi med fokus på forholdet mellom kunstverk og betrakter sett i lys av en historiografisk redegjørelse av kunstformene. Han trekker frem begrepene verkets "væren for seg" og "væren for oss". For å illustrere begrepet om at alle verk er skapt "for noen", bruker Kemp den klassiske perioden som eksempel – da ånd og materie var ett. At verket er skapt "for noen" betyr at det åpner seg opp for betrakter – som kan bli ett med kunsten. Betrakter og verk er i harmoni. Videre er det svært viktig for å kunne forstå verket, at man tar i betraktning de omgivelsene hvor verk og betrakter møttes. Det er av stor betydning for fortolkningen av et religiøst kunstverk om det oppleves i et museum og ikke i en kirke. Hvis betrakter og verk befinner seg i en kirke, vil det sakrale rommet gi føringer og dialogen nødvendigvis farges av rammen rundt møtet. At et religiøst kunstverk fjernes fra sitt opprinnelige miljø og derved mister sin tiltenkte funksjon, vil svekke mulighetene for kommunikasjon og påvirke betrakters opplevelse. Selv om verket er fjernet fra sin opprinnelige kontekst, vil det ifølge Kemp alltid finnes spor fra den tid og det sted som la grunnlaget for den rette forståelsen. Derfor er det uhyre viktig at den originale resepsjonssituasjonen rekonstrueres. Da kan man lykkes med å gjenopplive eller aktivisere verkets iboende mening.²⁹⁰ Hvordan mener Kemp at kunstverket kan henvende seg til den betrakter verket var ment for? Han viser til fem måter som kan kombineres, eller fungere enkeltvis:²⁹¹

- Den billedlige fortellingen av historien – *diegesis* – måten figurene er arrangert og plassert på billedflaten slik at interaksjon og kommunikasjon oppstår dem imellom ved

²⁹⁰ Kemp, "The Work of Art and Its Beholder", 222-224; D'Alleva *Methods & Theories of Art History*, 115. Forfatteren hevder at Kemp er svært skeptisk til moderne institusjoner og reproduksjonsteknikk som resulterer i at kunstverk fremstår som ensomme vesener uten forhold til noe annet – nærværende over alt, men likevel hjemløse og fortrenget fra sitt opprinnelige miljø. Sett med Kems øyne, må altertavlen i Schneeberg være å anse som et kunstverk tilbakeført til sitt opprinnelige miljø, og dermed fått revitalisert sitt meningsinnhold. Den har en brokete historie. I 1633 ble den tatt som krigsbytte. I 1650 ble den brakt tilbake, men bare panelene med det siste måltid og korsfestelsen ble satt på plass i en barokkramme. I 1719 overlevde altertavlen en bybrann, men under bombing av byen i 1945, ble St. Wolfgang lagt i ruiner og ett panel gikk tapt. Etter mange års ekstern restaurering, ble altertavlen i 1993 tilbakeført til kirken og satt opp i sin opprinnelige form. Den som besøker kirken i dag skulle ha de beste muligheter til å prøve ut Kems teori om den rette betrakter.

²⁹¹ Kemp, "The Work of Art and Its Beholder", 222-227.

hjelp av gester og blikk, slik at betrakter blir inkludert.²⁹² I *Lov og Evangelium* er figurene plassert på panelene slik at de både snakker med hverandre og betrakter. Det er mange parallelle historier som fortelles og detaljer å forholde seg til, men alle små deler danner begrepsmessig en helhet. Mennesket under loven og mennesket under evangeliet er samme figur. Han er en del av fortellingen og betrakters representant og veiviser – en vi alle kan kjenne oss igjen i.

- Kunstnere i renessansen brukte en formidlerfigur med blikket rettet ut av bildet, slik at betrakters interesse skulle vekkes. Det er et virkemiddel hentet fra teaterkunsten, og anbefalt av Alberti i hans traktat om maleriet – *De pictura* fra 1435.²⁹³ Gester og håndbevegelser som peking skulle få publikum til å rette oppmerksomhet mot riktig sted på scenen, og forsterket formidlingen.²⁹⁴ Er det en figur i *Lov og Evangelium* som har til oppgave å fastholde betrakters fokus og lede ham på rett vei gjennom bildets fortelling? Her synes det å være to. Den ene er profeten med lyst hodeplagg bak Moses med steintavlene – han virker å ha blikket rettet ut i kirkerommet. Det kan også skimtes et fortvilet ansikt som ser mot oss gjennom flammene i helvete – dit synderen jages av døden og djevelen.²⁹⁵ Som også Koerner påpekte, var figurenes gester med på å lede betrakters blikk over billedflaten, på den måten ble det satt fokus på bildets hovedbudskap. Her peker profeten med rødt hodeplagg på resultatet av å leve under loven – dom og død. På den motsatte siden av livstreet, henviser døperen Johannes' gest til det motsatte – å leve under evangeliet vil føre til frelse.
- Romkomposisjon og bruk av perspektiv er et virkemiddel for å trekke betrakter inn i verket. I *Lov og Evangelium* blir blikket dratt mot de nakne fjellene som reiser seg mot horisonten – et uendelighetsperspektiv. Cranach d.e. tilhørte Donau-skolen, hvor man malte karakteristiske landskap som ofte var knyttet opp til religiøse scener. Perspektiv

²⁹² Diegesis er en litterær terminologi som betegner det som *fortelles*, i motsetning til hva som *vises* – mimesis. D'Alleva *Methods & Theories of Art History*, 39-43, 115-116. At forfatteren tar for seg *deixis* i sin redegjørelse av den semiotiske metode, må ses i denne sammenheng.

²⁹³ Andrew Ladis, *The Brancacci Chapel* (New York: Georg Braziller, Inc. 1993), 7.

²⁹⁴ Michael Baxandall, *Painting & Experience in the Fifteenth-Century Italy*, 2nd ed. (Oxford: Oxford University Press, 1988), 72-73. Forfatteren slår fast at det er et virkemiddel hentet fra teaterkunsten. En *festaiuolo* er et kor eller en forteller – gjerne en engel – som klargjør hendelsesforløpet under forestillingen, og som hele tiden befinner seg på scenen; D'Alleva *Methods & Theories of Art History*, 115. En figur i bildet – *focalizer* – som har som oppgave å sette fokus på det vesentlige, og på den måten sørger for at betrakter forstår innholdet slik det er ment.

²⁹⁵ Illustrasjon 36. Dette er nok vanskelig å oppfatte ved å se på fotografier, men står man foran altertavlen – er det ingen tvil om at den fordømte og betrakter får blikkontakt. Her er tresnittet brukt som eksempel.

brukt som virkemiddel skal også kunne hjelpe betrakter til å se og tolke bildet på den rette måten.²⁹⁶

- Betrakter kan påvirkes av verkets form, farge, detaljer, og avskjæring – ulike formale virkemidler. Bildet skal ikke oppfattes som et utsnitt av verden – det skal derimot sette fantasien i gang – slik at betrakter kan undres over hva som er utenfor bildet og på den måten fullføre verket. Kemp eksemplifiserer dette med at betrakter automatisk vil danne seg et bilde av den usynlige baksiden på en skulptur eller malt figur. En slik mental "ferdigstilling" er å anse som en viktig del av den estetiske opplevelsen. Ofte er slike usynlige elementer like viktige i en komposisjon som de øyet fysisk oppfatter – et virkemiddel som kunstneren bevisst har benyttet for å vekke betrakters interesse og invitere ham inn i bildet.²⁹⁷
- Den siste måten han nevner, er nært beslektet med reader-response teorien, Roland Barthes og forfatterens død. Selve verket er ikke fullført av kunstneren – det er i møtet mellom leser og tekst – leseprosessen – at verket skapes. Slik jeg vurderer det, ligger Kemps syn litt på siden. I Hegels ånd uttaler han at verket allerede er blitt skapt "for noen", er et speil av sin tid og bærer av et spesifikt innhold som kan kommuniseres til den betrakter verket var ment for. Forfatteren er ikke død – men har tvert imot tilført verket noe egenartet. I møte med den rette betrakter, vil verket åpnes opp og mening vil kunne kommuniseres. Ånd og materie er i harmoni, og mennesket er i stand til å erkjenne dets idé. I denne sammenheng må leseprosessen der verket skapes, ses på som tilsvarende begrepet dialog og meningsutveksling mellom verk og betrakter.

Det er kanskje dette Noble snakker om når hun viser til at alberttavlen kan kommunisere et budskap som påvirker betrakter til å ta det rette valg – frelse fremfor dom? Det hun vil fortelle ved å vise til nattverdiliturgien, er at betrakteren blir aktivt trukket inn i kunstverket slik at det oppstår en kommunikasjonsprosess. En forutsetning for at flest mulig skal kunne ta del i

²⁹⁶ Samuel Y. Edgerton Jr: "Ch. 3: Alberti's Florence & Ch. 4: Alberti's Composition", i *Renessansens monumentalmaleri i Roma og Firenze, ca. 1420 - 1520*, Universitetet i Oslo, Humanistisk Fakultet, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk (Oslo: Unipub, 2006), 1:89-90, 99, 104-105, 108, opprinnelig trykt i *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective* (Harper & Row: 1976), 40. Slik Alberti så det, var ikke sentralperspektivet et mål i seg selv, men ett av midlene i oppbyggingen av maleriet. Satt sammen på en riktig og harmonisk måte ville "byggesteinene" resultere i historien – *istoria* – som var maleriets hovedmål. Perspektivets rolle kunne være et virkemiddel for å understreke det ikonografiske innholdet. Men, det var ingen uttalt regel i renessansen at perspektivet måtte ha en meningsbærende funksjon.

²⁹⁷ D'Alleva *Methods & Theories of Art History*, 115-116. I artikkelen bruker Kemp et maleri av Nicolaes Maes *The Eavesdropper* fra 1655 som eksempel. Tjuvlytteren inviterer betrakter inn i bildet gjennom blikkontakt, samtidig som figuren skaper interesse for det som skjer bak forhenget. Illustrasjon 37.

dialogen og forstå det forutsatte meningsinnhold, er at betrakterne møter verket med samme forutsetninger, erfaringsgrunnlag og preferanser.²⁹⁸ Denne forutsetningen bør man anta var oppfylt av byens borgere som var tilknyttet menigheten.

Faghistorisk sammenheng – konklusjon

Så er spørsmålet om det var hensiktsmessig å trekke paralleller mellom Nobles syn på altertavlen og Kemps mottakerestetiske metode? Jeg mener å ha funnet og henvist til en del relevante berøringspunkter som kan gi et holdepunkt for det valget jeg har tatt. Noble legger vekt på bildets funksjon som formidler av et budskap, og setter fokus på resepsjon og samhandlingen mellom bilde og betrakter under gudstjenesten. Slik jeg ser det, er likevel det viktigste poenget den utstrakte bruken av ordet dynamisk, som er sammenfallende med hennes oppfatningen om at betrakters rolle er essensiell for verkets meningsinnhold.

²⁹⁸ Noen betraktere er kollektivt predisponert i den forstand at de deler erfaringsgrunnlag, interesser og levd liv, og derfor "filtrerer" inntrykk på samme måten. Når det gjelder *Schneeberg Alteret*, hevder Noble at betrakternes respons var entydig og samstemt. Derfor ble det korrekte iboende meningsinnhold i altertavlens billedprogram aktivert kollektivt.

Kapittel 5 Altertavlen – et politisk propagandaverktøy og det forretningsmessige forholdet mellom kunstner og oppdragsgiver

Et tilbakevendende argument hos Noble i redegjørelsen for hvorfor altertavlen var å anse som reformatorisk i sitt innhold til tross for sin katolske form – var stifters behov for å bekjenne sin tilhørighet til Luther og den nye troen. At andre motiv enn et rent trosspørsmål kunne ligge til grunn, diskuteres ikke. Reformasjonen var en religiøs vekkellesbevegelse og danner det historiske bakteppet, likevel må det være lov til å anta at både politisk makt og rikdom kan ha spilt en rolle da Cranach d.e. og hans verksted fikk oppdraget med altertavlen. Dens funksjonen var et propagandaverktøy både for den evangeliske troen og for fyrstene. Derfor vil jeg avslutningsvis lufte noen tanker om sosiale, sekulære og markedsmessige forhold som kan ha vært en motivasjon for stifterne i tillegg til den religiøse. Sett i den forbindelsen vil jeg – uten at det er ment som kritikk mot Thulin, Kemp og Nobles metodevalg – kort ta for meg Michael Baxandall og hans *slutningskritiske metode*.²⁹⁹ Han – som de øvrige – bestreber seg på å sette et verk inn i dets egen samtids kontekst. Det er for å vise at verket og kulturen gjenspeiler hverandre, og for å gi forklaringer på årsakene til hvorfor det endte opp med å få den formen akkurat der og da. Baxandall tilfører noe nytt ved å gå et skritt lenger. Hans forklaringsmodell er å plassere verket innenfor en gitt kontekst med en oppdragsgivers ønsker og en kunstners løsning som bakteppe. Resultatet – altertavlens form – får et forretningsmessig aspekt, og det åpnes opp for nye måter å se kunstverket og dets samtid på.

Baxandall og nye tendenser innenfor kunstvitenskapen

Baxandalls forskning betraktes som en fruktbar videreutvikling av Warburgs ideer med tilhørighet i Panofskys tradisjon, likevel kan det spores nye tendenser. Han er opptatt av å kaste lys over ulike årsaker og omstendigheter – kulturelle, sosiale og målrettede – som var med på å forme verket. Han går lengre i sin analyse enn bare å fremstille eventuelle sammenhenger mellom kunstverkenes ikonografi og oppdragsgiveres hensikter – og gjør heller ingen forsøk på å tolke seg frem til bildets indre eller dypere mening. Forklarende for bildets form er at det tolkes som produkt av en spesifikk sosial og økonomisk kontekst. Hans ambisjon er å kaste lys over hvordan et samfunns kulturelle miljø lar billedkunsten utvikle bestemte formale egenskaper. Han ser på nøkkelbegrepet *visual skill* som særpregende for et kulturbærende samfunnssjikt, og som en forklaring på hvorfor visse kunstuttrykk blir

²⁹⁹ Baxandall, *Patterns of Intention*, 1-40. Jeg har valgt å benytte meg av Leif Monsens norske begreper. Hans personlige notater var en del av undervisningen på KUN 4030 - Faghistorie og metode. Det er begrepet *inferential criticism* Monsen har oversatt til slutningskritikk.

favorisert. Det vil føre til at kunstneren må fremstå som særlig oppfinnsom og fremstående nettopp på disse områdene for å oppnå suksess.³⁰⁰ I boken *Patterns of Intention* tar han for seg den historiske forståelsen. Han utvikler en analysemodell for å kunne forklare konkrete historiske gjenstander av en sammensatt karakter. Tanken er at kunstverket utgjør den gitte løsningen på problemer som det er kunsthistorikerens oppgave å definere. Det skjer ved å undersøke henholdsvis oppdragsgiverens forventninger og holdninger på den ene siden og kunstnerens egne interesser på den andre. Kunstneren påtar seg å løse et problem for sin oppdragsgiver, og det ferdige kunstverket må forstås som det konkrete resultatet. Baxandall benytter en jernbanebro – *Forth Bridge* – som modell for sitt analyseskjema. I boken viser han hvordan skjemaet tilpasses forklaringen – den slutningskritiske metode – ved tolkning av bilder. Som hos Panofsky består hans strategi av elementer som må nøye undersøkes og utredes før en konklusjon kan fattes. Hans ståsted er likevel ulikt Panofskys – hvor tradisjon er et viktig begrep i fortolkningsprosessen. Fordi Baxandalls strategi er idiografisk, må den som skal lese verket legge hovedvekten på de konkrete historiske aspekter. For å eksemplifisere dette blir tre malerier analysert i detalj for å få belyst kunstnerens målsetting, hans ønsker og hvilke hensiktsmessige krav som ønskes oppfylt av oppdragsgiver eller kunstmarked.³⁰¹ Viktig i denne sammenheng er det kulturelle miljø verket skapes i, hvilke ressurser kunstneren kan nyte godt av og hans relasjon til filosofiske, religiøse og vitenskapelige strømninger i samtiden. Hvordan går Baxandall til verks for å nå frem til forklaringen ved hjelp av den slutningskritiske metode? En gitt forutsetning er at den strukturen eller form bildet har fått er på bakgrunn av forskjellige årsaker og omstendigheter – en vev av intensjoner. Den videre strategi er å ta for seg det konkrete historiske verk, og Baxandall innfører i tillegg til slutningskritikk også ordene *begrepsspill* og *rekonstruksjonstriangel*.³⁰² Det første steget er å fremmedgjøre seg fra verket ved å ta av vår tids "kulturbriller", for på best mulig måte å kunne gjenoppleve og rekonstruere de spesielle omstendighetene verket ble til under.³⁰³ Det gjøres i rekonstruksjonstriangelet – som kan ses på som et spill av begreper – og er en visuell fremstilling av slutningskritikken. Triangelet

³⁰⁰ Baxandall, *Patterns of Intention*, 105-109. Et eksempel på en praktisk tendens i samfunnskulturen ligger i begrepet *visual skill*. Forfatteren mener at formen til Piero della Francescas bilde *Kristi Dåps* viser tilbake på det matematiske systemet som ble benyttet i renessansens Italia når det gjaldt praktisk økonomi. Denne praktiseringen er beskrevet av kunstneren selv i boken *de Abaco* – en håndbok som omhandler økonomi, måling og veiing. Malere var også forretningsmenn, og det deres øyne var trent opp til å se i form av volum, dybde og masse ble naturlig nok overført på lerretet.

³⁰¹ Baxandall begrenser sin metode til kun å omfatte maleriet.

³⁰² Det Baxandall benevner *conceptual game* er oversatt av Monsen med begrepsspill, og *the triangle of re-enactment* kaller han for rekonstruksjonstriangel.

³⁰³ Baxandall, *Patterns of Intention*, 14-15.

skal hjelpe oss å rekonstruere de spesielle omstendighetene under hvilke verket ble til. All dokumentasjon som er innhentet rundt verket og tidsepoken plasseres inn i triangelet. *Brief* sorterer og setter i system omstendighetene og de ytre påvirkningene til en årsaksvev. *Charge* er det konkrete problemet eller oppgaven som skal løses. Grunnlaget for slutningskritikken er at man bringer alle tre hjørnene i triangelet i aktiv relasjon til hverandre. Kunstneren og kulturene er en viktig del av dynamikken i triangelet, og gjennom begrepsspillet munner prosessen ut i en beskrivelse som omfatter problemets endelige løsning – verkets form.³⁰⁴ Baxandalls slutningskritikk er en metode for kontroll av de handlinger og valg som gjøres når vi beskriver eller forklarer et kunstverk med hensyn til verkets form, struktur og funksjon. Bevisst og adekvat utvelgelse av kildemateriale og sortering av dette for å kunne ta relevante avgjørelser for årsakssammenhengen er vesentlig i denne sammenheng. Metoden fører oss i rettere linje mot målet, går direkte til kjernen og viser til tendenser i samfunnskulturen av mer praktisk art enn den ikonologiske metoden gjør. Satt inn i reformasjonens kontekst kan Baxandalls tolkingsmodell vise sin styrke. Han stiller konkrete og grunnleggende spørsmål som: Hvorfor ble bildet malt? Hvem var oppdragsgiver? Hvilke formål skulle det tjene? Hva forestiller det? Slike spørsmål setter fokus på oppdragsgiver, kunstnerens intensjoner, forutsetninger for bildets tilblivelse og samfunnsmessige forhold, og blir et hjelpemiddel til å se bildet med objektive øyne.³⁰⁵ Videre vil jeg prøve å underbygge hvordan Baxandalls slutningskritiske metode kunne ha vært et relevant og godt verktøy for å få belyst flere sider ved altertavlens opprinnelse. Dette vil jeg gjøre ved å vise at Cranach d.e. og kurfyrstene hadde en gjensidig fruktbar relasjon gjennom flere tiår. Kunstnerens særskilte egenskaper og verkstedets effektivitet, samt de rådende religiøse og politiske strømninger i tiden, vil være forhold som kan støtte opp om mitt standpunkt.

Altertavlen som politisk propaganda for kurfyrsten

Det er ikke min oppgave hverken å bevise eller motbevise om kurfyrsten og hans fetter hadde andre hensikter enn å proklamere sin reformatoriske tro da altertavlen ble bestilt. Likevel er det på sin plass å minne om, at Luthers henstilling til og forening med fyrstene var et gunstig

³⁰⁴ *Brief* er de ytre omstendighetene – årsaksveven – all dokumentasjon om årsaksforhold som er innhentet og sortert ut fra relevans og hensiktsmessighet for en kunsthistoriker. *Charge* er det konkrete problemet Baker ble stilt overfor – oppgaven med å konstruere en bro. I kraft av sin dyktighet og erfaring med å arbeide med metall – hans *skill* – ble han valgt til å løse problemet. Aktøren er Baker, som opererer i en gitt epoke. Han og kulturen har gjensidig påvirkningskraft. Relasjonen mellom Baker, kulturen, ytre omstendigheter og behovet for en bro er en prosess som fører til en løsning og et konkret produkt som utfall – *Forth Bridge*.

³⁰⁵ Larsson, *Metodelære i kunsthistorie*, 43-44, 95-98. Med røtter i ikonologien gir Baxandall likevel plass til aspekter ved den skjulte symbolikken, men setter dem inn i deres rette sammenheng og overdimensjonerer ikke betydningen. Slik lykkes metoden med å forene historisk metode med sunn fornuft og oppfyller Panofskys krav.

forehavende – partene hadde tross alt sammenfallende interesser. Forkjemperne for kirkelige endringer måtte godta at de verdslige herskerne fikk mer innflytelse gjennom reformasjonsprosessen. At adelen støttet de religiøse endringene – selv om motivene som lå til grunn ikke alltid var i samsvar med reformasjonens idégrunnlag – var i en slik sammenheng underordnet. Det viktigste var at fyrstene støttet endringene. Slik sett var holdningen til reformasjonens hovedskikkelser – blant dem Luther – forholdsvis pragmatisk. Det er et faktum at man ikke kan overse de politiske og sosiale aspektene ved reformasjonsprosessen.³⁰⁶ Flere sekulære herskere så sitt snitt til å overta mye av kirkens makt og jordisk gods, skjønt prisen de måtte betale var å hengi seg til en ny religiøs retning innenfor kristendommen og endrete kirkelige ritualer. Kristendommen måtte derfor tilrettelegges slik at den kunne knyttes til politikken på en enda tettere måte enn før. Fyrstene ønsket å ta religionen mer intensivt i bruk som disiplineringsmiddel i statens interesse enn de hadde gjort i middelalderen. Dette var ikke bare en taktisk maktpolitisk forestilling. Tvert imot var det hos mange fyrster i samtiden forankret i en dyp overbevisning om forholdet mellom politikk og religion. En rett konfesjon og et liv i samsvar med troen var ikke bare et krav til munkene i klostrene og geistligheten forøvrig. Et slikt levesett skulle gjelde for folket og integreres inn i alle samfunnsmessige aspekter hvis statens beste skulle sikres.³⁰⁷ Det er blitt påpekt, at det var ulike grunner til at Fredrik den vise besluttet seg for å støtte og beskytte Luther.³⁰⁸ En konsekvens av Luthers kirkekritikk ble at mye av pavens makt og eiendom ble overført til den verdslige øvrighet. I Tyskland betød det økt rikdom og makt til de lokale fyrstene, ikke til keiseren.³⁰⁹ Sett på den måten, kan man tenke seg at stifternes oppdrag var begrunnet ut fra ulike behov og motiv. Bestillingen av altertavlen kan ha vært et politisk propagandistisk tiltak, et ønske om å manifestere familiens makt over landområdene og berike seg økonomisk, samtidig som det befestet et personlig religiøst ståsted. Det er i så fall i tråd med den gjengse forståelsen om at man ikke kan overse de politiske og sosiale sider ved

³⁰⁶ McGrath, *Reformation Thought*, 4-5.

³⁰⁷ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 267.

³⁰⁸ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*, 276.

³⁰⁹ Danbolt, *Norsk Kunsthistorie*, 101. Dette skjedde faktisk også i Norden. Mange nordeuropeiske fyrster kunne kanskje være grepet av Luthers reform, men så nok først og fremst en gyllen sjanse til å slå kloen i kirkens rikdom og alle de store eiendommene den rådet over. Det fortelles om Kristian 3. som ved hjelp av reformasjonen fikk både i pose og sekk. Effektivt fikk han slettet Nidaros som pilegrimsby og Norge som kongedømme. Den siste erkebiskopen, Olav Engelbrektsson, hadde lite å stille opp mot kongen av Danmark. Da han rømte landet 1. april 1537 opphørte Norge å være et eget kongedømme, samtidig som den katolske troen ble erstattet med den lutherske som grunnlag for den nye dansk-norske kirken.

reformasjonskunsten, og heller ikke synet på kunst som et effektivt verktøy til å vekke følelser og skape oppmerksomhet.³¹⁰

Relasjonen mellom Fredrik den vise, prinsene og kunstneren Cranach d.e.

At Cranach d.e. og fyrstefamilien i Sachsen hadde nære relasjoner gjennom nesten 50 år frem til kunstnerens død, råder det allmenn enighet om. Cranach d.e. ble utnevnt til hoffmaler hos Fredrik den vise i Wittenberg allerede i 1505. Fyrstefamiliens kontakt med Cranach d.e.s verksted var allerede godt etablert lenge før Johan Fredrik den edelmodige bestilte altertavlen.³¹¹ Fredrik den vise benyttet kunstnerens verksted til å male altertavler med stifterportretter og skytshelgener, samt jaktscener og bilder uten religiøse motiv som skulle pynte veggene i familiens private slott. Da maleren tjente under Johan den trofaste, besto hans oppgaver for det meste av sekulær kunst og en stor mengde portretter. Under Johan Fredrik den edelmodige hadde oppdragene derimot en mer religiøs karakter, spesielt altertavler utgjorde en stor del av bestillingene. På den tiden de tre fyrstene hersket, var Sachsen i ferd med å etablere seg som urbant område, og hadde hverken kulturell tradisjon eller kunstverk å vise til. Etter at det var funnet jernmalm og sølv i fjellet, ble området tilført store rikdommer. Fyrstene viste sine økonomiske muskler gjennom å bygge herskapshus og slott. Når fyrsten og prinsene fant tid til å besøke Wittenberg, ble Cranach d.e. og hans assistenter satt i sving. De sørget for at eiendommene til Fredrik den vise var ordentlig vedlikeholdt, og at veggene innvendig var dekorert med passende kunst og annen utsmykning. Kunstneren var behjelpelig med alt – fra å male utallige portretter av Fredrik den vises etterfølgere, til å tegne hoffdrakter, våpenskjold og lage skisser av jaktbyttet som prinsene brakt hjem. Han skal også ha bistått med produksjon av møbler, sleder og vogner. Cranach d. e. skal ha hatt ord på seg for å være flink til å organisere, en kompetent person når det gjaldt spørsmål om stil og smak, og et menneske som dyktig tilpasset seg sin beskytters ønsker og tilbøyeligheter. Nøyaktighet i sin fremstilling, en presis og ryddig håndverker som hadde fokus på punktlighet var andre kjennetegn ved kunstneren. At han utførte jobben raskt, var heller ingen ulempe. Dette var sider ved Cranach d.e. som gjorde ham svært respektert. Som den lydige og pålitelige tjener han var, anstrengte han seg til det ytterste for å få fremhevet de kvalitetene som brakte ham størst anerkjennelse.³¹² Vi vet at Cranach. d.e. var en vellykket forretningsmann som hadde

³¹⁰ Rasmussen og Thomassen, *Kristendommen*; Freedberg, *the Power of Images*.

³¹¹ Friedländer og Rosenberg, *Lucas Cranach*. 17. Etter at Fredrik den vise døde i 1525, fortsatte sønnen Johan den trofaste – som døde i 1535 – og sønnesønnen Johan Fredrik den edelmodige den vellykkede tradisjonen med å benytte seg av Cranach d.e. og hans verksteds tjenester.

³¹² Friedländer og Rosenberg, *Lucas Cranach*, 17-18. Forfatterne hevder at etterspørselen fra hoffet, Cranach d.e.s personlige relasjoner med Luther, det humanistiske tankegodset og miljøet ved det nystartete universitetet i

økonomiske interesser innenfor ulike former for handelsvirksomhet. Verkstedet vokste fort i takt med de økende oppdragene, mange assistenter var i arbeid – hans to talentfulle sønner innbefattet – en av dem skulle også komme til å overta verkstedet etter farens død.³¹³

***Schneeberg Alteret* – portrettkunst som serieproduksjon**

Når det gjelder portrettene fra Cranach d.e.s verksted, står de i en særstilling som uttrykksform gjennom sin menneskeskildring og som et redskap for politisk og religiøs propaganda. Allerede da han oppholdt seg i Wien hadde kunstneren stått overfor de utfordringene portrettkunsten innebar. På den tiden var hans forestillingsevne og skildring av mennesket uløselig knyttet opp mot de barske forholdene i eget hjemland, til et gitt miljø eller en spesiell omstendighet. Han skal impulsivt ha grepet fatt i sine figurer og skildret dem ut fra sin i øyeblikket rådende sinnsstemning. Objektiviteten var fraværende, samtidig som hans egne karaktertrekk ble formidlet og synlige gjennom kunsten – som i ung alder skal ha vært preget av intens lidenskap og et alvorlig grublende sinnelag.³¹⁴ Hva krevde kurfyrsten av portrettene? Hva forventet Luthers tilhengere å se i et portrett av den store reformatoren? Hva skulle fanges opp og bevares for ettertiden? Det som var av størst betydning var at den som malte portrettet grep fatt i en måte som skildret personen i en stilisert form. Ansiktstrekkene skulle fremstå like klare og utvetydige som på et evigvarende bilde – slike egenskaper som en medaljong eller en statue har. Poenget var at portrettene skulle være overfladiske, fordi funksjon ikke var annet enn en henvisning til personen. Fyrster, seierherrer og reformatorer levde i folks forestilling som et mentalt bilde slik Cranach d.e. hadde portrettert dem. Fordi portrettene var stiliserte i sin form, var det i samtiden lett å identifisere personene, så lenge

Wittenberg skal alle ha vært momenter som var utslagsgivende for hans karriere og bestemmende for innhold og form i hans kunstneriske arbeider.

³¹³ Brinkmann, "The smile of the Madonna", 20. I 1532 skal maleren ha vært den rikeste borgeren i Wittenberg. Han eide flere hus med hage – mange av dem med svært god beliggenhet i forhold til byens markeds plass – som han skal ha leid ut med god fortjeneste.

³¹⁴ Friedländer og Rosenberg, *Lucas Cranach*, 25. Den rådende oppfatning er at Cranach d.e. blomstret som kunstner mens han var i Wien, men stagnerte i sin utvikling etter at han kom til Wittenberg. Hvorfor forandret Cranach d.e. sitt kunstneriske uttrykk etter at han etablerte seg i byen? Det hevedes at det kan tilbakeføres til det faktum at kunstneren var rask til å utnytte et voksende kunstmarked. Gjennom sine oppdrag for fyrstefamilien og Luther måtte han tilpasse uttrykket til deres smak og behov; Belting, *The Germans and their Art*, 12-15. Det hersker ingen tvil om at kunsten spilte en svært viktig rolle under reformasjonen. Forfatteren og mange med ham mener likevel at perioden hadde sine negative aspekter, og kan oppfattes som en tragedie for kunsten. Reformasjonen var i bunn og grunn billedfiendtlig. For de kunstnere som fortsatt ønsket oppdrag, gjaldt det å velge rett side i den religiøse striden. De fleste måtte velge mellom et reformatorisk eller et katolsk formspråk, fordi kunstens eneste formål var å representere den rette tro. Belting mener Cranach d.e. var privilegert, og en av de få som kunne leve av sin kunst. Mange av hans samtidige kolleger ble rett og slett stående uten oppdrag og måtte finne seg et annet levebrød. Luther ba sin venn Cranach d.e. om å skape en ny form for religiøs kunst, hvis eneste formål var visuell formidling av den evangeliske lære. At uttrykket skilte seg fra romerkirkens kunst, ble i seg selv også et kunstnerisk tema. Forfatteren hevder, at det nye reformatoriske uttrykket resulterte i stagnasjon innenfor malerkunsten. Vitalitet, kreativitet og ren skaperglede var fra da av totalt fraværende i den kunstneriske prosessen.

man kjente kodene eller personens ikonografi. For på best mulig måte fremheve det egenartet ved personen og gjøre ham lett gjenkjennelig, valgte kunstneren et fastlagt og forenklet skjema. En enkel bakgrunn ble malt i en dekorativ farge, et brystbilde – en maskeaktig klisjé i trekvart profil – ble plassert foran slik at portrettet nesten fremsto som et relieff.³¹⁵

Portrettkopier av prinser, fyrster og reformatorer ble fremstilt på løpende bånd og i store antall av Cranach d.e.s assistenter. Det var kunstneren selv som malte de originale portrettene, som måtte være utvetydig og perfekt tilpasset formålet. De ble oppbevart i verkstedet, slik at medarbeiderne kunne bruke dem som mal. Kjoler, hatter, medaljer og militære dekorasjoner, smykker og annet tidsriktig tilbehør ble tilført etter behov. Ansiktstrekkene forble nærmest uendret, selv om personen ble eldre. Selv om enkelte av arbeidene kan anses som en form for serieproduksjon, fremstår de likevel ikke helt stereotype i sin form på grunn av mesterens evne til inspirere verkstedet til kunstnerisk variasjon. Til tross for at han ikke var involvert i selve utførelsen, fortsatte han å føle seg ansvarlig for de opprinnelige motivene, og sørget for at arbeidet ble utført i henhold til oppdraget.³¹⁶

Altertavlen i Schneeberg er komponert av tradisjonelle motiv som den gang var velkjente og forståelige for allmennheten. Billedprogrammet viser oss et møte mellom det gamle katolske og det nye reformatoriske, både i form og innhold. Den katolske formen – et triptyk – er brukt på nytt, til tross for at all katolsk kunst allerede var blitt fjernet da området ble erklært som tilhørende den protestantiske konfesjon. Det eneste nye og rent reformatoriske elementet er det didaktiske bildet *Lov og Evangelium*. Kan det ha vært slik at den som bestilte verket – kurfyrste Johan Fredrik den edelmodige – og maleren ble enige om utformingen uten Luthers innblanding? Benyttet fyrsten seg av verkstedets tjenester fordi det var best egnet til å oppfylle hans krav og ønsker? Cranach d.e.s verk var nødvendigvis ikke et uttrykk for hans personlige religiøse tro – det er ingen hemmelighet at han hadde mange kunder blant Luthers

³¹⁵ Illustrasjon 38.

³¹⁶ Friedländer og Rosenberg, *Lucas Cranach*, 25-27, 135-136. For å kunne underbygge utsagnet om at Cranach d.e. sitt verksted til en viss grad masseproduserte motiv, er portrettet et velegnet som eksempel. Det finnes utallige eksemplarer av små portretter som forestiller de eldste fyrstene, basert på samme mal og trolig produsert av verkstedet. En regning som refererer seg til 60 slike bilder er omtalt i oversiktsverket til Schuchardt 1851-71, bind I, side 88; Gunnar Heydenreich, "...that you paint with wonderful speed: Virtuosity and Efficiency in the Artistic Practice of Lucas Cranach the Elder", i *Cranach*, 29-46. Professor Scheurl ved universitetet i Wittenberg lovpriste Cranach d.e. i 1508 for hans hurtighet i å ferdigstille sine malerier – et tempo som skal ha overgått hans samtidige kolleger. Vurderingskriteriet *hurtighet* som et begrep for å verdsette en kunstners arbeid, stammer fra Plinius den eldre. Det råder usikkerhet hvorvidt Scheurl beskrev en kunstner som virkelig malte raskere enn alle andre, enn om det var en ordbruk som reflekterte Cranach d.e.s evne til å organisere et veldrevet og effektivt verksted med utallige arbeidsoppgaver. Artikkelen dreier seg i hovedsak om det er mulig å avdekke teknikker og fremgangsmåter som kan gi en forklaring på kunstnerens enorme produksjon.

fiender. Malerens ansvar var å oppfylle en kontrakt med kunden på den best tenkelige måte. Cranach d.e. og hans verksted laget ofte replikker over samme motiv – med ørsmå endringer for å kunne fremstå som nytt og egenartet. Fulgte verkstedet i dette tilfellet bare et fastlagt lesevennlig skjema med utgangspunkt i de propagandistiske todelte flyvebladene – valget mellom det gode og det onde – som et formalt virkemiddel? Er det at portrettene har en så utpreget dominerende plass og størrelse, i samsvar med intensjonen? Er de stiliserte ansiktene bevisst plassert for å minne menigheten om hvem som hersket i området? For å få relevante svar på denne typen spørsmål og komme nærmere de faktiske forholdene på en hensiktsmessig måte, vurderer jeg det dit hen at det må en annen metodebruk til enn det Thulin, Koerner og Noble benyttet. I et slikt tilfelle vil Baxandalls slutningskritiske metode absolutt være å anse som relevant.

Avsluttende betraktninger

Som nevnt innledningsvis, har jeg valgt å bygge opp min oppgave som en kritisk vurdering av tidligere forskning. Thulin, Koerner og Noble deler synet på at altertavlen er reformatorisk, til tross for sin katolske form. Det didaktiske bildet *Lov og Evangelium* som er altertavlens hovedmotiv, underbygger dette. Likevel har de ulike tanker om bildet når det settes inn i reformasjonens kontekst. Jeg har redegjort for mitt syn på hvordan ulike ståsted og teorier kan føres tilbake til forskertradisjon, miljø, faghistorisk sammenheng og metodebruk. Fra 1955 – da Thulin ga ut sin bok – har det skjedd en utvikling mot en mangfoldighet innenfor metodebruk, og en bredere tilgang av nye fremgangsmåter er blitt akseptert innenfor kunsthistorien. Det resulterer i at forskere gis større spillerom, noe vi har sett i forhold til Koerner og Noble. I motsetning til Thulin, presenterer Noble Cranach d.e.s kunst som et viktig bidrag til Luthers bevegelse og noe mer enn en ren gjenspeiling av hans ideer. Koerner velger å se på selve bildet som reformert, og setter det moralske valget betrakter blir stilt overfor opp mot den teologiske diskusjonen om fri vilje. At jeg velger å skissere den slutningskritiske metode er som sagt ingen kritikk rettet mot hverken Thulin, Koerner eller Noble – deres teorier er jo foranledningen til de spesifikke metodevalgene – og må forstås som et bevisst valg av verktøy for å bevise eller underbygge de respektive teorier. Å vise til Baxandalls metode, må kun ses på som generell informasjon og et bevis på en flerfoldighet og utvikling innenfor kunstvitenskapen. Gjennom å belyse *Lov og Evangelium* ved hjelp av fire ulike metoder, har jeg vist at flere veier kan føre til målet. Når man tar for seg et bestemt kunstverk og setter det inn i dets egen samtids kulturelle, sosiale, religiøse, verdslige eller politiske sammenheng med det mål for øyet å vise at verket og kulturen gjenspeiler hverandre,

skulle det heller ikke være noe problem å benytte seg av flere ulike metoder samtidig.³¹⁷ En kombinasjon av formalanalyse, ikonologi, semiotikk, resepsjonsteori eller slutningskritikk skulle kunne være fruktbart også i analysen av *Lov og Evangelium*. Det ville være et hjelpemiddel til å komme frem til en mer sammensatt og bredere årsaksforklaring til hvorfor et verk endte opp med å få en særlig form på et bestemt historisk tidspunkt. Faktorer som kunstner, samtidskultur og oppdragsgiver har alle vært med på å forme det ferdige resultatet – altertavlen i Schneeberg. Hvordan vi velger å forstå og lese bildet er avhengig av egen teori, et passende metodevalg og hvilke "kulturbriller" vi foretrekker å sette på nesen.

³¹⁷ D'Alleva, *Methods & Theories of Art History*, 162-163, 166. De ulike analyseverktøyene har sine sterke og svake sider i forhold til et gitt kunstverk, og kan derfor utfylle eller supplere hverandre. Selv om noen emner vil passe bedre til en måte av teoretisk undersøkelse enn en annen, er det ingen fasit for "riktig" eller "gal" teori eller hvilket analyseverktøy som bør foretrekkes i forhold til et bestemt tema. Likevel er det viktig at det teoretiske rammeverket som benyttes er forenelig med og tilpasset verkets karakter.

Litteraturliste

- Adams, Laurie Schneider. *The Methodologies of Art: An Introduction*. Boulder Colorado: Westview Press, 1996.
- Bal, Mieke og Norman Bryson. "Semiotics and Art History". *The Art Bulletin*, 73, (2) 1991, 174–208. [Tilgjengelig i JSTOR <http://www.jstor.org/stable/3045790>]
- Bale, Kjersti. *Estetikk: En innføring*. Oslo: Pax forlag AS, 2009.
- Baxandall, Michael. *Painting & Experience in Fifteenth Century Italy*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- _____. Michael. *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*. New Haven and London: Yale University Press, 1985.
- Belting, Hans. *The German and their Art: A Troublesome Relationship*. New Haven and London: Yale University Press, 1998.
- Brinkmann, Bodo, red. "The Smile of the Madonna: Lucas Cranach, a serial Painter". I *Cranach*, 17–27. London: Royal Academy of Arts, 2008.
- Bryson, Norman. *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*. Cambridge: Cambridge University Press, 1981.
- D'Alleva, Ann. *Methods & Theories of Art History*. London: Laurence King Publishing Ltd, 2005.
- Danbolt, Gunnar. *Norsk Kunsthistorie: Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*. 2.utg. Oslo: Det Norske Samlaget, 2001.
- Danielsen, Ruth. *Reformasjonen i bilder: Reformasjonsmaleren Lucas Cranach som didaktiker*. Halden: Høgskolen i Østfold, 2004.
- Dictionary of the History of Ideas*. S.v. "Renaissance Idea of the dignity of Man". Skrevet av Charles Trinkaus. New York: Charles Scribner's Sons, 1973-74. Bd. 4 [Tilgjengelig på <http://etext.virginia.edu/DicHist/dict.html>]
- Dictionary of the History of Ideas*. S.v. "Renaissance Humanism". Skrevet av Nicola Abbagnano. New York: Charles Scribner's Sons, 1973-74. Bd. 4 [Tilgjengelig på <http://etext.virginia.edu/DicHist/dict.html>]
- Dictionary of the History of Ideas*. S.v. "Iconography". Skrevet av J.Bialostocki. New York: Charles Scribner's Sons, 1973-74. Bd. 2. [Tilgjengelig på <http://etext.virginia.edu/DicHist/dict.html>]
- Edgerton Jr., Samuel Y. "'Ch. 3: Alberti's Florence & Ch. 4: Alberti's Composition". I *Renessansens monumentalmaleri i Roma og Firenze, ca. 1420-1520*. Del 1, 81–112. Universitetet i Oslo, Humanistisk Fakultet, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk. Oslo: Unipub, 2006. Opprinnelig trykt i *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*. Harper & Row: 1976
- Fredriksson, Gunnar. *20 Filosofer*. Oslo: Oktober Pocket, 2005.
- Freedberg, David. *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1989.
- Friedländer, Max J. og Rosenberg, Jacob. *The Paintings of Lucas Cranach*. Secaucus, New Jersey: Wellfleet Press, 1978.

- Grane, Leif. *Evangeliet for folket: Drøm og virkelighet i Martin Luthers liv*. København: Gad, 1983.
- _____. *Protest og Konsekvens: Faser i Martin Luthers tenkning indtil 1525*. København: Gyldendal, 1968.
- Graeve, Mary Ann. "The Stone of Unction in Caravaggio's Painting for the Chiesa Nuova". I *Verk i kontekst: Fortolkningsstrategier*. Del 1, 203–224. Universitetet i Oslo, Humanistisk Fakultet, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk. Oslo: Unipub, 2009. Opprinnelig trykt i *The Art Bulletin* 40 (3). College Art Association, 1958.
- Hall, James. *Hall's Dictionary of Subject & Symbols in Art*. London: John Murray Publishers, 1974.
- Hellemo, Geir. *Guds billedbok: Virkelighetsforståelse i religiøse tekster og bilder*. Oslo: Pax Forlag AS, 1999.
- Heydenreich, Gunnar. "...that you paint with wonderful speed: Virtuosity and Efficiency in the Artistic Practice of Lucas Cranach the Elder". I *Cranach*, 29–46. London: Royal Academy of Arts, 2008.
- Hjortsø, Leo. *Greske guder og helter*. Oslo: Pax Forlag AS, 2005.
- Jensen, Tim, Mikael Rothstein og Jørgen Podemann Sørensen. *Gyldendals Religionshistorie: Ritualer, Mytologi, Ikonografi*. København: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag AS, 1994.
- Kemp, Wolfgang. "The Work of Art and Its Beholder: The Methodology of the Aesthetic of Reception". I *Verk i kontekst. Fortolkningsstrategier*. Del 2, 217–235. Universitetet i Oslo, Humanistisk Fakultet, Institutt for filosofi, idé- og kunsthistorie og klassiske språk. Oslo: Unipub, 2009. Opprinnelig trykt i *The Subjects of Art History: Historical Objects in Contemporary Perspectives*, 1998.
- _____. *Der Anteil des Betrachters: Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Mäander, 1983.
- _____. *Der Betrachter ist im Bild: Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*. Berlin: Reimer, 1992.
- Kjørup, Søren. *Semiotik*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 2002.
- _____. *Menneskevidenskaberne: Problemer og traditioner i humanioras videnskapsteori*. Roskilde: Roskilde Universitetsforlag, 1996.
- Koerner, Joseph Leo. *The Reformation of the Image*. Chicago: The University of Chicago Press, 2004.
- _____. *The Moment of Self-Portraiture in German Renaissance Art*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1993.
- Kværne, Per og Kari Vogt. *Religionsleksikon*. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 2002.
- Ladis, Andrew. *The Brancacci Chapel*. New York: Georg Braziller, Inc. 1993.
- Larsson, Lars Olof. *Metodelære i Kunsthistorie*. Oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag AS, 1997.
- Lindgren, Mereth. "Cranach – målare i brytningstid". I *Cranach og den tyska renässansen*. Stockholm: Stockholm Nationalmuseum, 1988.

- Lucie-Smith, Edward. *Illustreret Kunstordbok*. Oversatt av Ellen Hirsch. Oslo: NKS-Forlaget, 1990.
- Luther, Martin. *Det utvalgte folk: Om jødene og deres løgner*. Oslo: Utgitt av Norsk Front, 1940.
- Lønning, Inge. "Oppgjøret med Erasmus". I *Martin Luther: Verker i utvalg*, ved Sigurd Hjelde, Inge Lønning og Tarald Rasmussen, 113–352 bind IV. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980.
- Mathisen, Steinar. "Kompendium til undervisning i KUN 4030 – Faghistorie og metode" ved UiO høsten 2008.
- McGrath, Alister E. *Reformation Thought: An introduction*. 3rd ed. Oxford: Blackwell Publishing, 1999.
- Minor, Vernon Hyde. *Art History's History*. 2nd ed. New Jersey: Prentice-Hall, Inc., 1994.
- Moxey, Keith. "Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald". *The Art Bulletin*, Volume 86 (2004): 750–763. [Tilgjengelig i JSTOR <http://www.jstor.org/stable/4134462>]
- Mørstad, Erik. *Malerileksikon: Motivtyper, teorier og teknikker*. Oslo: Unipub forlag, 2007.
- Noble, Bonnie J. "A work in which the angels are wont to rejoice: Lucas Cranach's Schneeberg Altarpiece". *Sixteenth Century Journal*, XXXIV/4 (2003): 1011–1037. [Tilgjengelig i JSTOR <http://www.jstor.org/stable/20061643>]
- _____. "The Lutheran Paintings of the Cranach Workshop, 1529-1555". Doktoravhandling, Northwestern University, 1998.
- _____. *Lucas Cranach the Elder: Art and Devotion of the German Reformation*. Lanham, Boulder, New York, Toronto, Plymouth UK: University Press of America, 2009.
- Panofsky, Erwin. *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1955.
- Podro, Michael. *The Critical Historians of Art*. New Haven and London: Yale University Press, 1982.
- Poulsen, Hanne Kolind. *Cranach*. København: Statens Museum for Kunst, 2002.
- Rasmussen, Tarald og Einar Thomassen. *Kristendommen: En historisk innføring*. Oslo: Universitetsforlaget, 2002.
- Rasmussen, Tarald. "Luther og politikken: En historisk innledning". I *Martin Luther: Verker i utvalg*, ved Inge Lønning og Tarald Rasmussen 7–37 bind III. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1980.
- _____. *Luthers Reformasjon: Hovedtekster 1517-1520*. Oslo: Pax Forlag, 2004.
- Riegl, Alois. *The Group Portraiture of Holland*. Malibu, California: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- Thulin, Oskar. *Cranach-Altäre der Reformation*. Berlin: Evangelische Verlagsanstalt GmbH, 1955.
- Winje, Geir. *Guddommelig skjønnhet: Kunst i religionene*. Oslo: Universitetsforlaget, 2001.
- Yri, Norvald, Ingulf Diesen, Sigurd Grindheim og Leif Jakobsen. *Bibelen: Guds ord*. Nesbyen: Bibelforlaget, 2004.

Digitale oppslagsverk

Store norske leksikon www.snl.no

Bibelen på nett www.bibel.no

Nettsider

"Tanker i tiden". Bloggen til Anders Woje Ellingsen <http://takk-gud.blogspot.no/2011/10/reformasjonens-stridssprsmal.html> (oppsøkt 26.9.2012).

Emnet KRIS 2006 Kunst og teologisk fortolkning
<http://www.uio.no/studier/emner/teologi/tf/KRIS2206/>

Franz Kafkas *Prosesen* <http://leserglede.com/wordpress/franz-kafka-prosesen/> (oppsøkt 24.5.2010).

"Forfatterens død". Sproglaboratoriet 18. marts 2010 på DR P1.
<http://www.dr.dk/P1/Sproglaboratoriet/Udsendelser/2010/03/18101519.htm> (oppsøkt 29.10.2012).

Liste over illustrasjoner

- III. 1: Lucas Cranach d.e. Portrett av historikeren Johannes Cuspinian. Datert omkring 1502-03, opprinnelig et diptyk. Olje på tre, 59x45 cm. Tilhører Oskar Reinhart Collection, Winterthur.
- III. 2: Lucas Cranach d.e. Portrett av Anna Cuspinian. Olje på tre, 59x45 cm. Tilhører Oskar Reinhart Collection, Winterthur.
- III. 3: Lucas Cranach d.e. *Hvile på flukten til Egypt*. Datert 1504. Olje på bøketre, 70,7x53cm. Tilhører Berlin-Dahlem Collection, Gemäldegalerie, Berlin.
- III. 4: Lucas Cranach d.e. *Betalingen*. Datert 1532. Olje på tre, 108x119 cm. Tilhører Nasjonalmuseet i Stockholm.
- III. 5: Lucas Cranach d.y. *Forskjellen mellom den sanne Kristi religion og Antikrists falske, avgudsdyrkende lære*. Datert 1546. Tresnitt, 2 stokker, 37x59 cm. Tilhører Kupferstichkabinett, Staatliche Museum zu Berlin.
- III. 6: Lucas Cranach d.e. *Lov og Evangelium*. Datert 1529. Tempera på tre, 82,2x118 cm. Tilhører Stiftung Schloss Friedenstein, Gotha Schlossmuseum.
- III. 7: Utsnittet av illustrasjon 30 visualiserer 1 Kor 15,56
- III. 8: Hans Brosamer. *Martin Luther som syvhodet monster*. Datert 1529. Tresnitt i et spotteskrift forfattet av Johannes Cochlaeus, tysk humanist og omstridt katolikk.
- III. 9: Ukjent kunstner. *Det syvhodete pavedømmet*. Tresnitt datert 1530.
- III. 10: Lucas Cranach d.e. Flyveblad fra *Passional Christi et Antichristi*. Trykket i 1521 i Wittenberg. Scene fra Jesu liv.
- III. 11: Lucas Cranach d.e. Flyveblad fra *Passional Christi et Antichristi*. Trykket i 1521 i Wittenberg. Den pavelige praksis sett i kontrast til Jesu liv.
- III. 12: Ukjent kunstner. Tresnitt fra *Ars Moriendi*. Den døende blir fristet av smådjevlene med kroner – et symbol på menneskets ønske om jordisk gods og mangel på åndelig stolthet.
- III. 13: Heinrich Vogtherr. *Der Tod des Gerechten und Ungerechten*. Datert omkring 1540. Tresnitt, 98x66,1 cm. Tilhører Gotha Herzogliches Museum.
- III. 14: Lucas Cranach d.e. *Der Sterbende*. Datert 1518. Olje på tre, 93x36,2 cm. Tilhører Museum der bildenden Künste, Leipzig.
- III. 15: Lucas Cranach d.e. Luther og Cranach d.e.s sjelelige forbund. Radering fra 1520. Tilhører Kupferstichkabinett, Kunsthalle Hamburg.
- III. 16: Utsnitt fra illustrasjon 30. *Lov og Evangelium*, djevelen med tonsur.
- III. 17: Utsnitt fra illustrasjon 32. Del av overmalt *Dommens dag*.
- III. 18: Utsnitt fra illustrasjon 32. Predellaens bakside, foto av *De dødes oppstandelse*.
- III. 19: Lucas Cranach d.e. *Marias bebudelse med bønn*. Tresnitt fra 1511.
- III. 20: Lucas Cranach d.e. *Die Heilige Sippe* eller *Torgauer Altar* datert 1509. Utført i ulike teknikker på lindetre. Midtpanel 121,1x100,4 cm. Sidefløyer 40x120cm. Tilhører Städelsche Sammlung, Frankfurt.
- III. 21: Lucas Cranach d.e. *Die Heilige Sippe*, tresnitt fra 1511. Teksten ble tilført omkring 1520.

- III. 22: Lucas Cranach d.e. *Die Kreuzigung*, datert 1503, olje på furutre. 138x99 cm. Tilhører Alte Pinakothek, München.
- III. 23: Lucas Cranach d.e. *Lov og Evangelium*, Gotha-typen. Tresnitt datert omkring 1529. Tilhører British Museum, London.
- III. 24: Utsnitt av illustrasjon 23. Tresnitt datert omkring 1529. Djevelen og døden i skadefro jakt på synderen under loven.
- III. 25: Lucas Cranach d.e. *Lov og Evangelium*, Prag-typen. Olje på tre, 72x88,5 cm. Datert med usikkerhet til 1529. Tilhører Nasjonalgalleriet i Prag.
- III. 26: Albrecht Dürer. *Selvportrett*. Datert 1500, olje på tre, 66,3x49 cm. Tilhører Alte Pinakothek, München.
- III. 27: Utviklingen av Cranach d.e.s signatur og våpenskjold - slange med flaggermusvinger, krone og ring med edelsten.
- III. 28: Lucas Cranach d.e.s verksted. Altertavlen fra Stadtkirche St. Peter und Paul i Weimar - *Lov og Evangelium* i omarbeidet form. I tillegg til midtpanelet har altertavlen to fløydører.
- III. 29: Utsnitt av illustrasjon 28. Cranach d.e. og Luther. Cranach d.e. mottar nåden, symbolisert ved slangen og blodstrålen.
- III. 30: *Schneeberg Alterets* hverdagsposisjon. Motivene er *Lov og Evangelium* og *Nattverden*.
- III. 31: Utsnitt av illustrasjon 30. *Nattverden*, Jesus gir Judas brødet.
- III. 32: *Schneeberg Alterets* bakside. Motivene er *Dommens dag*, *Syndefloden* og *Lot og hans døtre*.
- III. 33: *Schneeberg Alterets* høytidsposisjon. Motivene er *Korsfestelsen*, *Jesu oppstandelse* og *Kristus i Getsemane*.
- III. 34: Utsnitt av illustrasjon 33. Donator Johan Fredrik den edelmodige i all sin prakt.
- III. 35: Utsnitt av illustrasjon 33. *Korsfestelsen* som viser de onde menneskene med heslige ansiktrstrekk.
- III. 36: Utsnitt fra illustrasjon 23. En redningsløst fortapt sjel i helvetes flammehav med blikket vendt mot kirkerommet.
- III. 37: Nicolas Maes. *The Eavesdropper*, datert 1655, olje på tre, 46x72 cm. I privat eie.
- III. 38: De tre kurfyrstene i Sachsen, trippelportrett av Fredrik den vise i midten, Johan den trofaste til høyre og Johan Fredrik den edelmodige til venstre. Datert omkring 1535, olje på tre. Panelene måler henholdsvis 67,5x67 cm. og 68,7x32,3 cm. Tilhører Germanisches Nationalmuseum, Nuremberg.